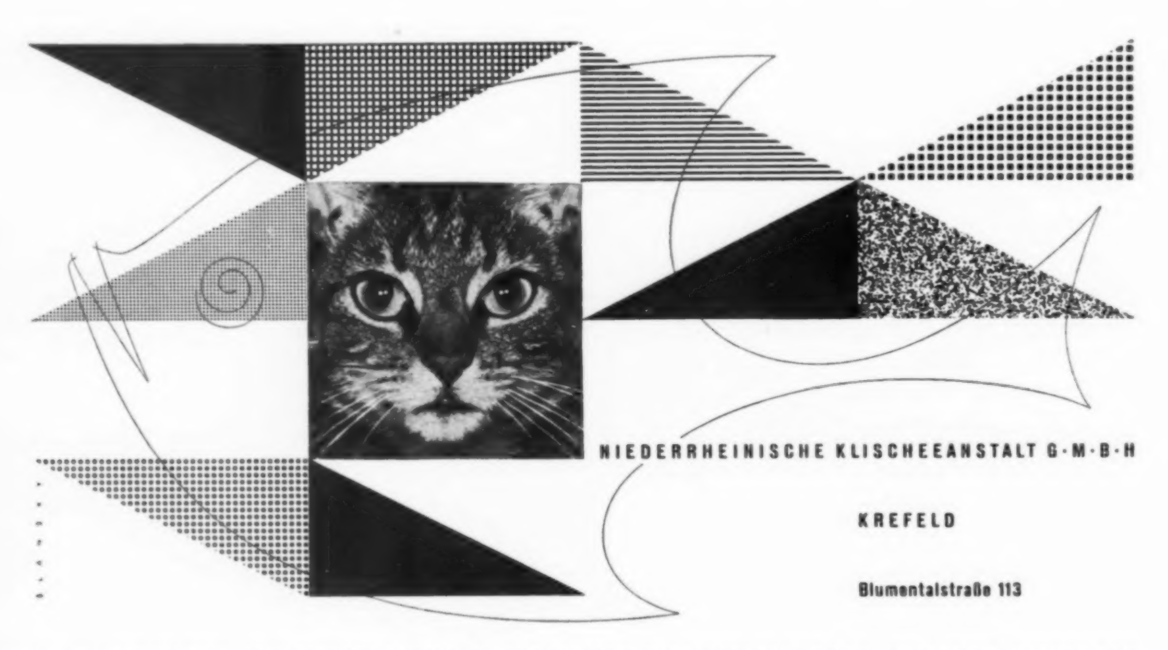
# DAS KUNSTWERK



4/XI
OKTOBER 1957



NIEDERRHEINISCHE KLISCHEEANSTALT G·M·B·H
KREFELD
Blumentalstraße 113

4|XI

# DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 4/XI
Oktober 1957

## INHALT



DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt jeweils im Juli und endet im Mai des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!



Verlag: Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.

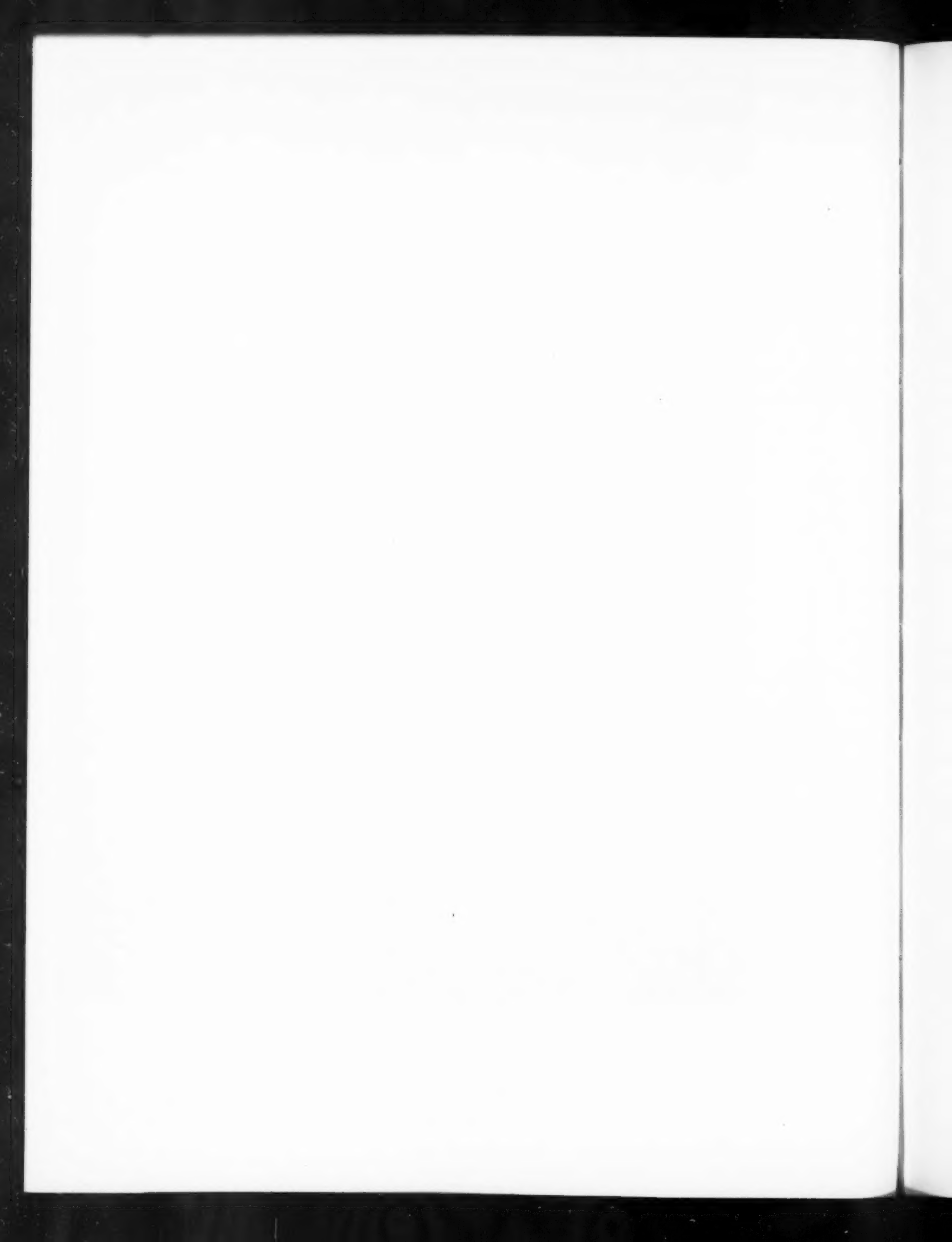
Vertrieb: Agis-Verlag, Krefeld, Goethestraße 79. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price Pfund Sterling 3,5 per year post free. Single issues 6 s; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentinien).

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon 53 88 u. 7 43 86. Anzeigenverwaltung beim Verlag, Krefeld, Goethestraße 79, Telefon 2 44 10, Telegrammadresse Agisverlag. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 5 gültig.

Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.



Francis Bott,
Abstrakte Komposition 2
1955, Gouache,
Originalgröße



# Le Corbusier ZU SEINEM 70. GEBURTSTAG

Le Corbusier, der am 6. Oktober dieses Jahres seinen siebzigsten Geburtstag begeht, bleibt noch im Patriarchenalter der Führer aller Architekten, die eine Baukunst aus dem Geist des zwanzigsten Jahrhunderts schaffen wollen. Wie Picasso, wie Strawinsky gehört er zu den großen Geronten, die unserer modernen Epoche zu einer wesenseigenen Form verholfen haben.

Sein Geburtsort La Chaux de Fonds liegt im westschweizerischen Juragebiet, wohin seine albigensischen Vorfahren aus der Languedoc im vierzehnten Jahrhundert eingewandert sind. Man hat seinen Nonkonformismus auf den Ketzergeist der Ahnen zurückgeführt. Vater und Großvater waren als Uhrengraveure tätig; die Mutter, die als Zweiundneunzigjährige heute noch lebt, war Musikerin. Schon mit vierzehn Jahren wurde Le Corbusier, der mit seinem bürgerlichen Namen Charles Edouard Jeanneret heißt, auf Grund seines Zeichentalents in die Kunstschule von La Chaux de Fonds aufgenommen, eine im neunzehnten Jahrhundert gegründete Anstalt, die vor allem der Ausbildung von Graveuren für die Uhrenindustrie diente, aber auch eine Abteilung für Bildhauerei und Baukunst besaß; diese besuchte der junge Jeanneret auf Veranlassung des Lehrers L' Eplattenier, der ihm die Pforten der Kunst öffnete, indem er mit ihm die Hauptkunstwerke aller Zeiten und Länder durchging — Le Corbusier nannte ihn einen „bestrickenden Pädagogen". Er zählte noch nicht achtzehn Jahre, als er im Auftrag eines Vorstandsmitglieds der Kunstschule für diesen eine Villa erbaute. Das Honorar dafür ermöglichte ihm eine Studienreise, die ihn über Italien auch nach Wien führte, wo damals die Architekten Otto Wagner, Josef Maria Olbrich und Josef Hofmann als Vorkämpfer der modernen Baukunst wirkten. Hofmann, den Erbauer des berühmten Palais Stoclet in Brüssel und Leiter der Wiener Werkstätte, lernte Le Corbusier bei seinem Aufenthalt kennen. 1907 begegnete er in Lyon dem Städtebauer Tony Garnier, von dem das kühne Projekt einer „Industriestadt" stammte. „Dieser Mann", schrieb Le Corbusier, „fühlte die nahe Geburt einer neuen Architektur, die sich auf das soziale Phänomen stützte. Seine Pläne beweisen eine große Geschicklichkeit. Sie sind das Ergebnis von hundert Jahren architektonischer Entwicklung in Frankreich. In ihnen herrscht die französische Wissenschaft des Plans." Bald darauf schloß sich Jeanneret in Paris dem Architekten Auguste Perret an, der die Überzeugung hegte, daß die Ära des Steins, aus dem die vergangenen Jahrhunderte alle formalen Möglichkeiten herausgeholt hatten, zu Ende gehe und der von dem Gärtner Monnier 1867 erfundene Eisenbeton der Baustoff der Zukunft sei. Sein erstes in Eisenbeton ausgeführtes Gebäude, das Haus in der rue Franklin, entstand 1903. 1905/6 errichtete er in der rue Ponthieu eine Garage als reinen Betonbau, wobei er die Räume zwischen den Eisenbetonpfeilern mit Glas ausfüllte. Perret ließ den jungen Schweizer über ein Jahr lang in seinem Studio arbeiten. Von April 1910 bis Mai 1911 hielt sich Jeanneret in Deutschland auf, wo der 1907 ins Leben gerufene Werkbund sich die Aufgabe stellte, Kunst und Industrie zusammenzuführen. Im Geiste des Werkbunds hatte Emil Rathenau, Herr der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft in Berlin, dem Maler-Architekten Peter Behrens die Neubauten seines Unternehmens übertragen. Jeanneret hatte das Glück, fünf Monate im Atelier von Behrens zu arbeiten, neben dem jungen Walter Gropius. Dann begab er sich nach der Gartenstadt Hellerau bei Dresden, um den Erbauer des dortigen Festspielhauses, Heinrich Tessenow, dem er „Reinlichkeit und Sparsamkeit" nachrühmt, kennenzulernen. Eine Reise, die ihn nach Athen und Rom führte, schloß seine Wanderzeit ab.

Die nächsten Jahre verbrachte er in seiner Heimatstadt als Lehrer an der Kunstschule, deren Zögling er gewesen war. Durch die kleinstädtischen Verhältnisse auf die Dauer beengt, übersiedelte er 1917 nach Paris. Er zählte damals dreißig Jahre.

Der genius loci der Seinestadt erweckte den Maler in ihm. Mit Recht sagte man, als Maler sei Le Corbusier bereits Konstrukteur, als Konstrukteur sei er noch Maler; und immer sei er Poet. 1918 lernte er durch Auguste Perret den Maler Amadée Ozenfant kennen, mit dem zusammen er in der Galerie Thomas ausstellte und das Manifest „Après le cubisme" veröffentlichte. Die beiden Künstler gaben ihrer Malerei den Namen „Purisme", der sich von pur - rein herleitet. Der Purismus, erklärten sie, scheue das Bizarre und „Originelle"; er suche das reine Element, um Gemälde zu gestalten, die von der Natur selbst geschaffen zu sein scheinen. Das Bedürfnis nach Ordnung sei das höchste menschliche Bedürfnis, es sei die Ursache der Kunst selbst.

Die Idee der Ordnung beherrscht Le Corbusiers ganzes Denken und Gestalten: die Aufgabe des Menschen bestehe darin, Ordnung zu schaffen. Der Geist, der die Natur beseele, sei ein Geist der Ordnung. In Freiheit neige der Mensch zur reinen Geometrie. Er schaffe dann, was man Ordnung nennt. — Den Kubismus nannte das Manifest eine dekorative Kunst, einen romantischen Ornamentismus.

Mit Ozenfant und Paul Dermée gab Le Corbusier im Okober 1920 das erste Heft der Zeitschrift „Esprit Nouveau" heraus, die auf die Ästhetik der Zwanzigerjahre großen Einfluß gewinnen sollte. Zahlreiche Aufsätze, die Le Corbusier für seine Zeitschrift geschrieben hatte, faßte er in dem Buch „Vers une architecture" zusammen, das 1923 erschien. Der jüngst verstorbene Stuttgarter Kunsthistoriker Professor Hans Hildebrandt übersetzte es ins Deutsche wie auch Corbusiers späteres Werk über den Städtebau.

1922 assoziierte sich Le Corbusier mit seinem Vetter Pierre Jeanneret; in ihrem Architekturbüro, rue de Sèvres 35, versammelten sich junge Menschen aus aller Welt, um sich in die Probleme der neuen Architektur und des Städtebaus einführen zu lassen. Le Corbusier arbeitete einen Plan für eine zeitgenössische Stadt von drei Millionen Einwohnern aus und zeigte in seinem Modell für das Haus „Citrohan" zum erstenmal ein Gebäude, das, indem es auf Pfosten ruht, die Erdgebundenheit überwindet, was Sedlmayr als „kritisches Symptom" anprangert. 1925, auf der „Internationalen Ausstellung der dekorativen Künste" erregte der Pavillon „Esprit Nouveau" und vor allem Le Corbusiers Plan für eine städtebauliche Umgestaltung von Paris, der sog. Plan „Voisin", Aufsehen, aber noch mehr Entrüstung. Als die Jury dem Pavillon die höchste Auszeichnung zuerkennen wollte, widersetzte sich der Vizepräsident dieser Entscheidung. Immer wieder stießen Schöpfungen von Le Corbusier wegen ihrer radikalen Neuartigkeit auf die Ablehnung des Publikums, das bekanntlich eine Uhr ist, die immer nachgeht. Das Projekt für den Völkerbundspalast in Genf wurde zwar von der Jury für den ersten Preis vorgeschlagen, von den Bürokraten, Politikern und Akademikern aber verworfen. Auf dem Papier blieben Le Corbusiers Pläne für das Gemeinschaftszentrum der zerstörten Stadt St. Didié, und auch der Entwurf für das Unesco-Gebäude in Paris fand keine Gnade. Seine Geburtsheimat, die Schweiz, zeigte sich ihm gegenüber ebenso spröde wie seine Wahlheimat Frankreich. Es war vor allem das außereuropäische Ausland — Brasilien, Japan und Indien —, dem er große, seinem Genie angemessene Aufträge verdankte.

1936 zog ihn Brasilien für den Bau des Unterrichtsministeriums in Rio de Janeiro als Berater heran. Er konnte dabei einige seiner Lieblingsideen durchsetzen. So die Verwendung von Stützen, den Sonnenschutz (brise-soleil) und den Dachgarten, Elemente, die uns wieder bei seiner Wohneinheit — „Unité d'habitation" — von Marseille begegnen, gegen die Akademiker und akademisch Gesinnte Jahre hindurch heftige Angriffe organisierten. Einige Jahre später folgte die Wohneinheit von Rézè-les-Nantes. In Marseille wie in Rézè verwendet Le Corbusier als Maßeinheit seinen „Modulor", der auf einem 1,84 Meter hohen Mann basiert und mit ausgestrecktem rechten Arm 2,26 Meter erreicht. Dieser Modulor-Raum stieß bei der Berliner Interbau-Ausstellung 1957 bekanntlich auf Widerstand.

Das stärkste Echo unter allen Schöpfungen von Le Corbusier erregte die Wallfahrtskapelle von Ronchamp bei Belfort, die er in den Jahren 1953—55 errichtete. Mit ihrem aufwärts geschwungenen Dach, ihren an technische Gebilde erinnernden Formelementen, ihrem durch unregelmäßig verteilte Fensternischen spärlich erhellten Innenraum bedeutet sie eine Abkehr von der fast zweitausendjährigen Überlieferung des christlichen Sakralbaus, allerdings nicht im Geistig-Seelischen, denn die Imperative des Kults blieben auch für Le Corbusier verpflichtend. Dieser Bau fand neben vielen Bewunderern auch manche Gegner — einer unter ihnen, der Kunsthistoriker A. E. Brinckmann spricht in seinem kürzlich erschienenen, im historischen Teil sehr instruktiven Buch „Baukunst" (Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen) von „architektonischer Dekomposition".

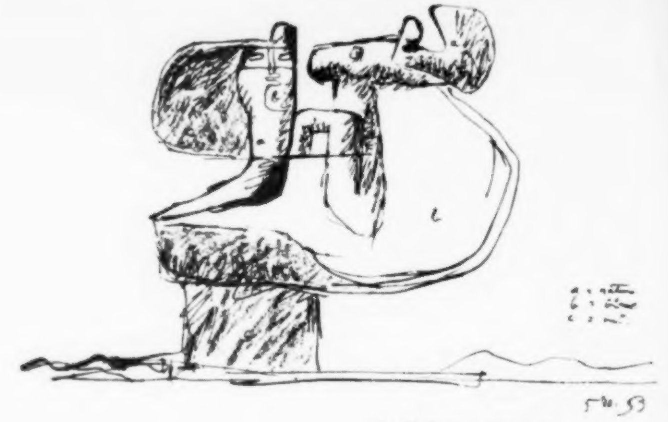
Le Corbusiers höchster Wunsch war es seit jeher eine Stadt zu erbauen, und städtebauliche Probleme sind es, die ihn am intensivsten beschäftigen. Sowohl im internationalen Rahmen der CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), wie in der französischen, während der Besatzungszeit gegründeten ASCORAL (Assemblée de Constructeurs pour une Rénovation Architecturale) kämpft er für seine städtebaulichen Ideen, die sich eine Erhöhung der Lebensfreude zum Ziel setzen.

Der Auftrag für die Hauptstadt von Pandjab, Chandigarh, krönt sein Lebenswerk. Siegfried Giedeon, der seit Jahrzehnten für Le Corbusier eintritt, schreibt: „Ein Städtebauer, ein Architekt, ein Maler, ein Bildhauer und ein Mann mit der Vision eines Dichters — alle vereinigt in einer Person — blicken über einen weiten leeren Raum am Fuße des Himalajas. Dort soll das Kapitol von Chandigarh errichtet werden. Nichts ist spannender für den wirklich kreativen Geist, als einen Traum auf diesem von Mythen durchtränkten Boden Wirklichkeit werden zu lassen. Dies zu vollenden, mag vielleicht ein Leben voll Demütigung aufwiegen."

Ende August schloß die Ausstellung, auf der das Kunsthaus Zürich zum siebzigsten Geburtstags das Gesamtschaffen Le Corbusiers — das grandiose Oeuvre eines uomo universale — in Fotos, Plänen, Modellen, Bildern, Tapisserien, Skulpturen und Schriften zeigte. Als Wanderausstellung gedacht, ist sie derzeit in München zu sehen. L. Z.

Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret)
Foto: Lucien Hervé, Paris





Le Corbusier, Skizze für ein Denkmal

Le Corbusier, Bleistiftskizze
Foto: Lucien Hervé, Paris

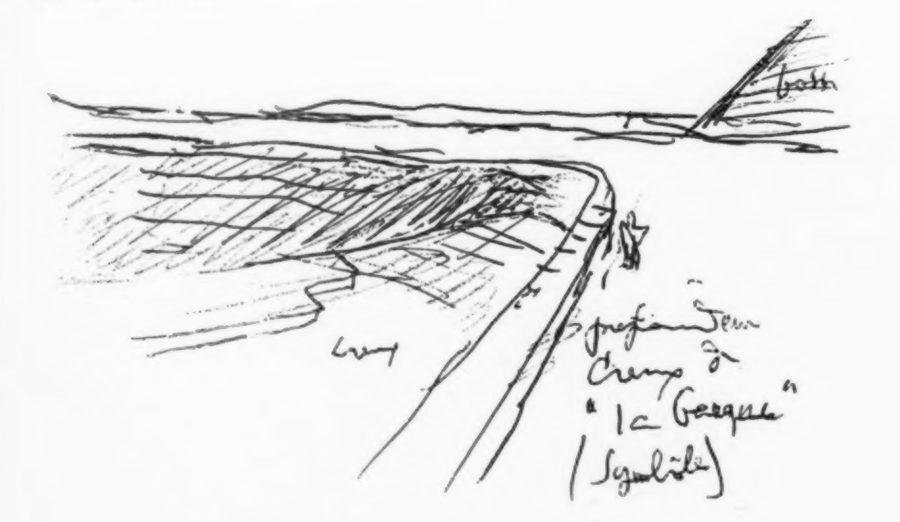


Foto: Lucien Hervé, Paris

Le Corbusier, Hauptportal des Obersten Gerichtshofes in Chandigarh

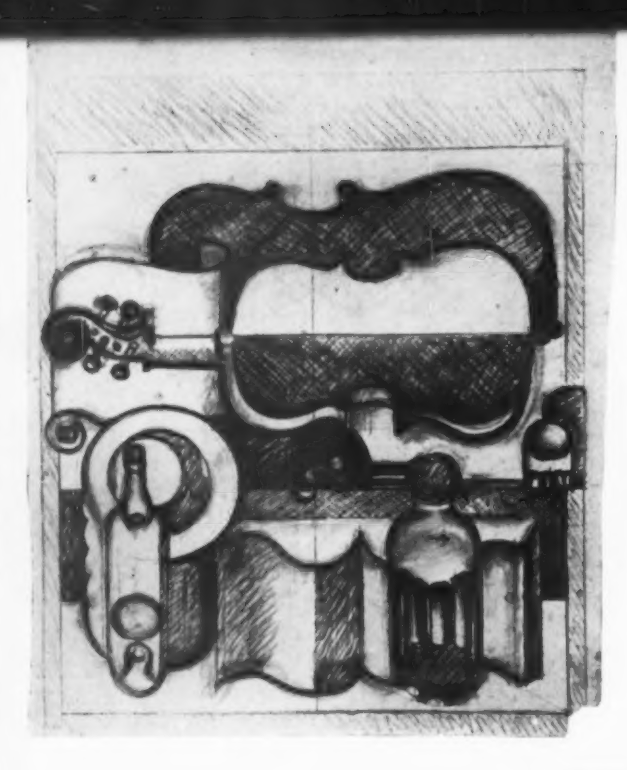
Le Corbusier, Hauptportal des Obersten Gerichtshofes in Chandigarh

Foto: Lucien Hervé, Paris

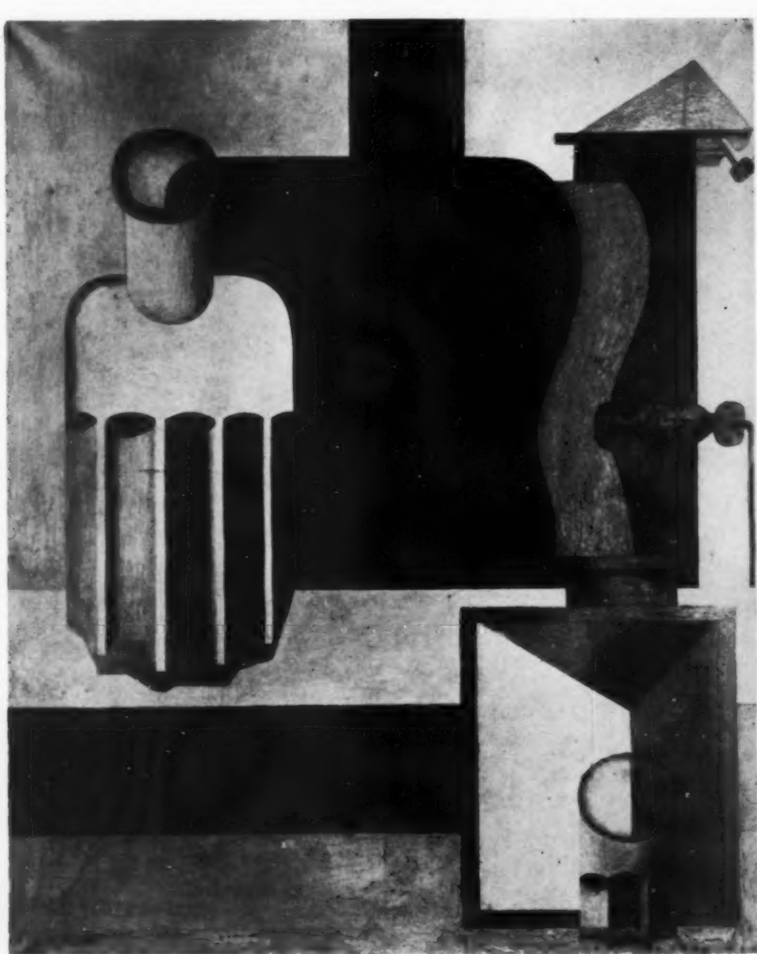
Im Atelier Le Corbusiers
Foto: Lucien Hervé, Paris







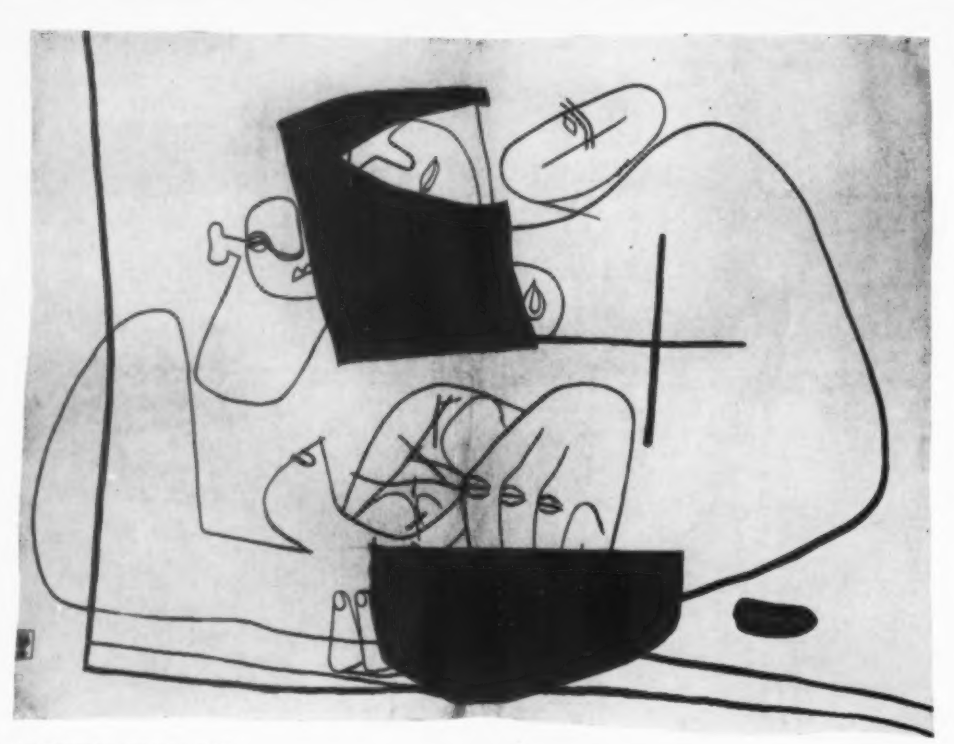
Le Corbusier, Entwurf für ein Stilleben
Foto: Lucien Hervé, Paris



Le Corbusier, Stilleben, 1920 (?), Öl
Foto: Lucien Hervé, Paris

Le Corbusier, Komposition, 1955, Öl
Foto: Lucien Hervé, Paris





Le Corbusier, Gobelin, 1951
Foto: Lucien Hervé, Paris

Le Corbusier, Gobelin, 1953

# RANDBEMERKUNGEN ZUR AMERIKANISCHEN FOTOGRAFIE

Die Erfindung der Daguerreotypie wurde in Amerika genau so rasch heimisch wie in Europa. Nach kaum zehn Jahren war sie populär, eine Sensation für jung und alt. Und kaum waren weitere vier oder fünf Jahre vergangen, so machten schon ungefähr tausend „Galerien" zwischen Ost- und Westküste ihre Geschäfte. Mit schreienden Plakaten und ebenso schreienden Ausrufern lockten sie das Publikum herbei; sie offerierten ein ähnlichkeitsgetreues Porträt auf viereckigen oder auch ovalen Oberflächen, die wie Spiegelchen aussahen. Die ersten Photographen, nicht selten als Cowboys verkleidet, waren noch gestern Pferdediebe oder bankrotte Bankiers gewesen.
Das erstaunlichste an dieser Rapidität einer Entwicklung aber ist es, daß schon in der nächsten Dekade die besten der frühen amerikanischen Photographen da sind. Die Vorkämpfer sind auch die Klassiker. Die Pfadfinder finden den Pfad, bevor sie gesucht haben. Mathew Brady, Jeremiah Gurney, H. H. Lawrence und C. H. Williamson sind in der Intensität ihres Wirklichkeitssinnes bis heute nicht übertroffen.
In genau demselben Zeitraum war es den Technikern gelungen, die primitiven Spiegelchen verschwinden zu lassen, als hätten sie sie mit dem Rockärmel weggezaubert, und das Bild auf Papier zu reproduzieren. Ehe man sich versah, waren die ersten Photographien schon zur Rarität geworden, schon zu einem Andenken an die merkwürdige Zeit der Eltern. Die ältere Generation aber nörgelte, daß Papier eben nur Papier sei, nur ein minderwertiger Ersatz für das violett schimmernde Metall. Würde denn Papier imstande sein, die Züge eines Gesichtes, die Vielfalt einer Baumkrone, die Intimität eines Zimmers wiederzugeben?
Von den vier genannten Pionieren nimmt Mathew Brady bei weitem den ersten Rang ein. Mit ihm begann der so oft gerühmte Bild-Journalismus der Vereinigten Staaten. Denn es ist kein Zufall — wahrhaftig nicht — daß der erste amerikanische Photograph von Rang, von durchgreifender Intuition, ein Photograph von „News" gewesen ist. Vielleicht wäre es anders gar nicht möglich gewesen, denn auch die amerikanische Literatur und die amerikanische Malerei begannen als Journalismus.
Brady war ein Mann mit schlechten Augen und starken Brillengläsern, der vom 16. Lebensjahr an nichts anderes im Kopf gehabt hatte als ein Stativ aufzustellen und einen Auslöser niederzudrücken. Als 1861 der Bürgerkrieg ausbrach, war es für ihn die selbstverständlichste Sache von der Welt, ihn als Photograph mitzumachen. „Ein Geist in meinen Füßen sagte: Geh — und ich ging."
Er hat das umfangreichste, tiefstgefühlte und realistischste Photopanorama, das je von einem Kriege aufgestellt worden ist, geschaffen. Der Amerikaner von heute, der an den Bürgerkrieg denkt, sieht ihn durch Brady hindurch; er hat das Mal aufgerichtet, das noch heute jeden bewegt. Und er hat Schule gemacht.
Abermals lief die technische Entwicklung gleichzeitig und parallel; und beide liefen parallel zum europäischen Gang der Dinge. Die ersten Negative waren auf Papier gemacht worden; aber es dauerte nicht lange, so wurde es schon zum Wachspapier. Das bedeutete eine so sichtbare Verbesserung, daß Wachspapier zum Schlagwort der Moderne wurde, und jene Schaubuden, die sich zu rühmen wußten, daß sie mit Wachspapier arbeiteten, hatten enormen Zulauf. Die Ausrufdamen kleideten sich in Kleider aus Wachspapier, die Manager protzten in Zylindern aus Wachspapier, und auch die Äffchen trugen Mäntelchen aus diesem köstlichen Material.
Selbstverständlich ging New York voran. Victor Prevost hielt sich hier zwar nur drei Jahre auf, von 1854 bis 1857, aber er brachte auf das ausgezeichnete Material die markantesten und humorvollsten Straßenszenen. Trick auf Trick, Geistesblitz auf Geistesblitz, und die selbstverständliche Leichtigkeit, mit der ein Amerikaner mit einer Maschine umgeht, brachte es zustande, daß aus Wachs im Handumdrehn Glas wurde. Die Glasplatte, die mit einer chemischen Substanz überzogen ist, brachte die Entwicklung zu ihrem einstweiligen Abschluß. Aber immer noch schrieb man das Jahr 1856.
Die berühmtesten Bilder aus dem Bürgerkrieg, die in den Vereinigten Staaten tatsächlich ein jedes Kind kennt und die in Reproduktionen in so manchem Wohnzimmer hängen, sind — zum Teil — schon von der Glasplatte abgezogen.
Die amerikanische Photographie bucht die Tatsache, daß sie als Journalismus ihre bleibendsten Bilder geschaffen hat, als ein Ruhmesblatt. Und sie ist damit im Recht.

Im Jahre 1877 kratzte ein fünfundzwanzigjähriger Bankbeamter in Rochester seine Ersparnisse zusammen und erwarb für 94 Dollar Glaslinsen, Platten, Stative und Chemikalien; er zahlte einem Berufsphotographen 5 Dollar für die Unterrichtsstunde. Er hieß George Eastman und hat bald nachher die Massenproduktion und den Kodak erfunden.

Seitdem steht der amerikanische Photograph vor den unzähligen Mysterien der Welt und knipst. Niagarafälle, Eiffelturm, Tempel in Siam, die Aussicht von der Plattform des Empire-State-Buildings, die Babies der Marktweiber in Haiti, Dachrinnen der französischen Kathedralen, Bazillen der Cholera, kommunistische Aufmärsche in China — vielleicht, um das Absurde absurd auszudrücken, wären die Wunder in ihrer Existenz nicht bewiesen, wenn der amerikanische Momentphotograph sie nicht geknipst hätte. Und mag er auch so manchen Unfug sich geleistet haben, so konnte es ihm mit der Zeit doch nicht daneben geraten, etwas ähnliches wie eine amerikanische Volkskunst zu schaffen. Vielleicht die einzige nationale Volkskunst, die in den Vereinigten Staaten noch nicht aufgebraucht worden ist.

Ihr Charakteristikum ist der stets mahnende Hunger nach Realität. Ein fiebriger Hunger, der nicht eher gestillt ist, als nicht eine Mikrobe zum Umfang eines menschlichen Gesichts vergrößert worden ist. Der Hunger des materialistischen Naturausbeuters. Der Photograph und alle seine Beurteiler hatten es vergessen, daß das nackte Auge auch des begabtesten Passanten nichts anderes als ein flaches und flaues Straßenbild erblickt, wenn es nicht von der Imagination gelenkt wird.

Denn es ist die leichteste Sache der Welt, einen interessanten „Shot" zu bekommen, der langweilig ist. Das Gesetz, das für Kunst und Dichtung gilt, bewahrheitet sich auch für die Randgebiete: daß das Subjekt an sich kein Wert ist, auch die lauterste Wahrheit und die sich aufopfernde Aufrichtigkeit sind kein Wert, wenn ihnen die Persönlichkeit nicht die Form gibt, die über den Tag hinaus Geltung verleiht. Die Linse wird erst durch das Temperament des Photographen lebendig.

Das vorzügliche Handwerk und das interessante Abenteuer werden schon vergessen sein, sobald diese oder auch die nächste Saison vorbeigegangen ist. Nur jene Photographie wird länger hinaus fesseln, die dem Subjekt seine Eigenexistenz gibt, und gleichzeitig auch schon seine Deutung. Falstaff wäre nur ein fettes und wollüstiges Zufallsgeschöpf, wenn er nicht ausdrückte, was Shakespeare ist; es wäre aber verhängnisvoll, wenn man glaubte, daß es ohne Schmerbauch und Versoffenheit einen Shakespeare gibt.

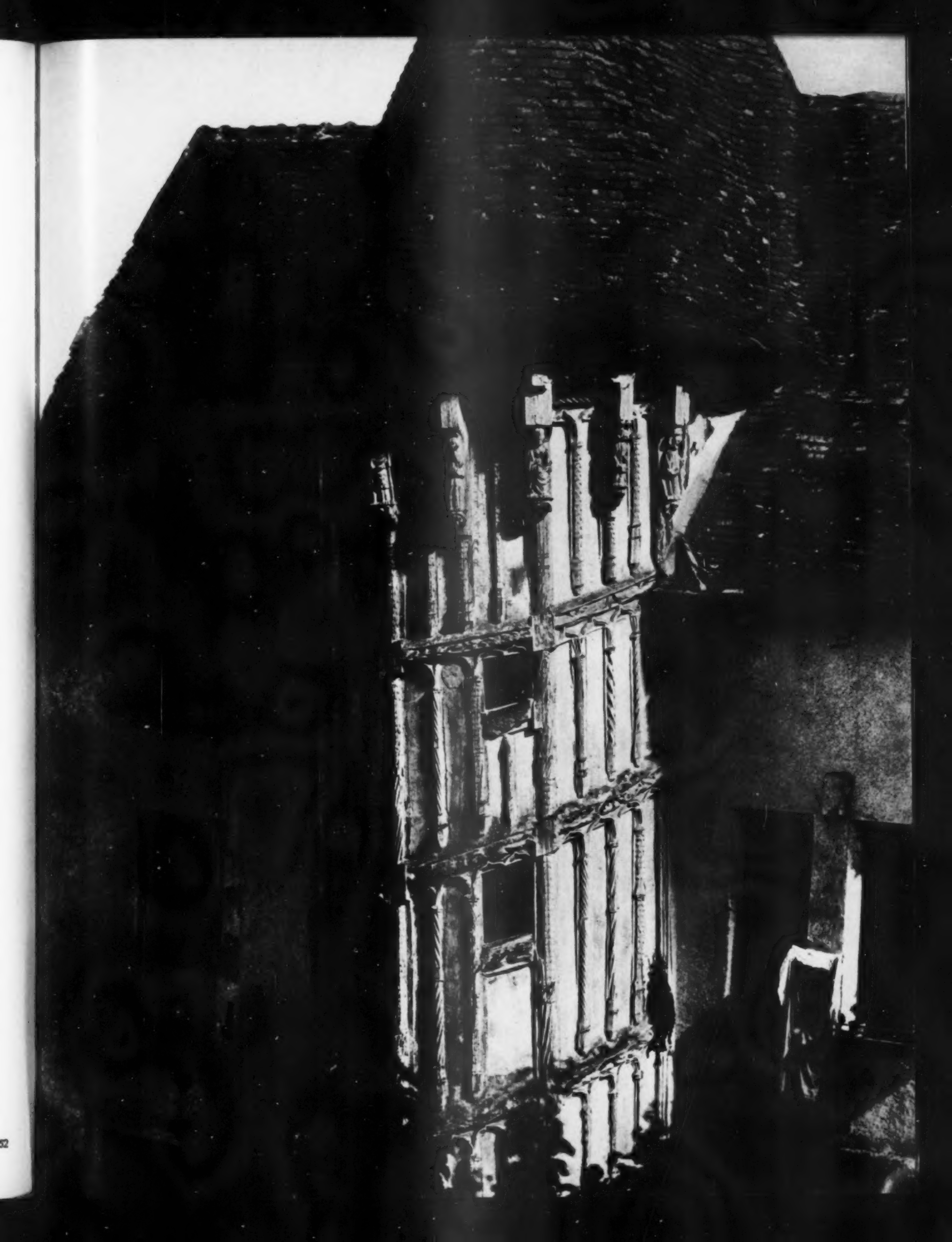
Die bedeutenden Photographen der letzten fünfzig Jahre bis zum heutigen Tag — Alfred Stieglitz, Eduard Steichen, Man Ray, William Bitzer, Tony Gaudio, Edward Weston, Ralph Steiner, Andreas Feininger, Walker Evans, Paul Strand, Paul Outerbridge, Ellen Auerbach, Eliot Porter — um nur wenige zu nennen — haben diese doppelte Aufgabe erfüllt, gleichgültig ob sie sich auf Schwarz-Weiß festlegten oder sich der Farbenphotographie zuwandten. Der junge Mann aus Hoboken, der im Jahre 1882 in Berlin auf Ingenieur studierte und plötzlich, völlig unvorbereitet, eine Kamera in einem Schaufenster anstarrte, um sie schon im nächsten Moment zu kaufen, er hat den Auftakt zu der zweiten bedeutsamen Epoche der amerikanischen Photographie gegeben. Es war Alfred Stieglitz. Er war sich — vom ersten Moment an — seines Zieles bewußt. Ein paar Jahre später sprach er es schon aus: „Technik ist von geringerer Wichtigkeit; was mich leitete, war das Bestreben, für die Realität ein Äquivalent zu schaffen."

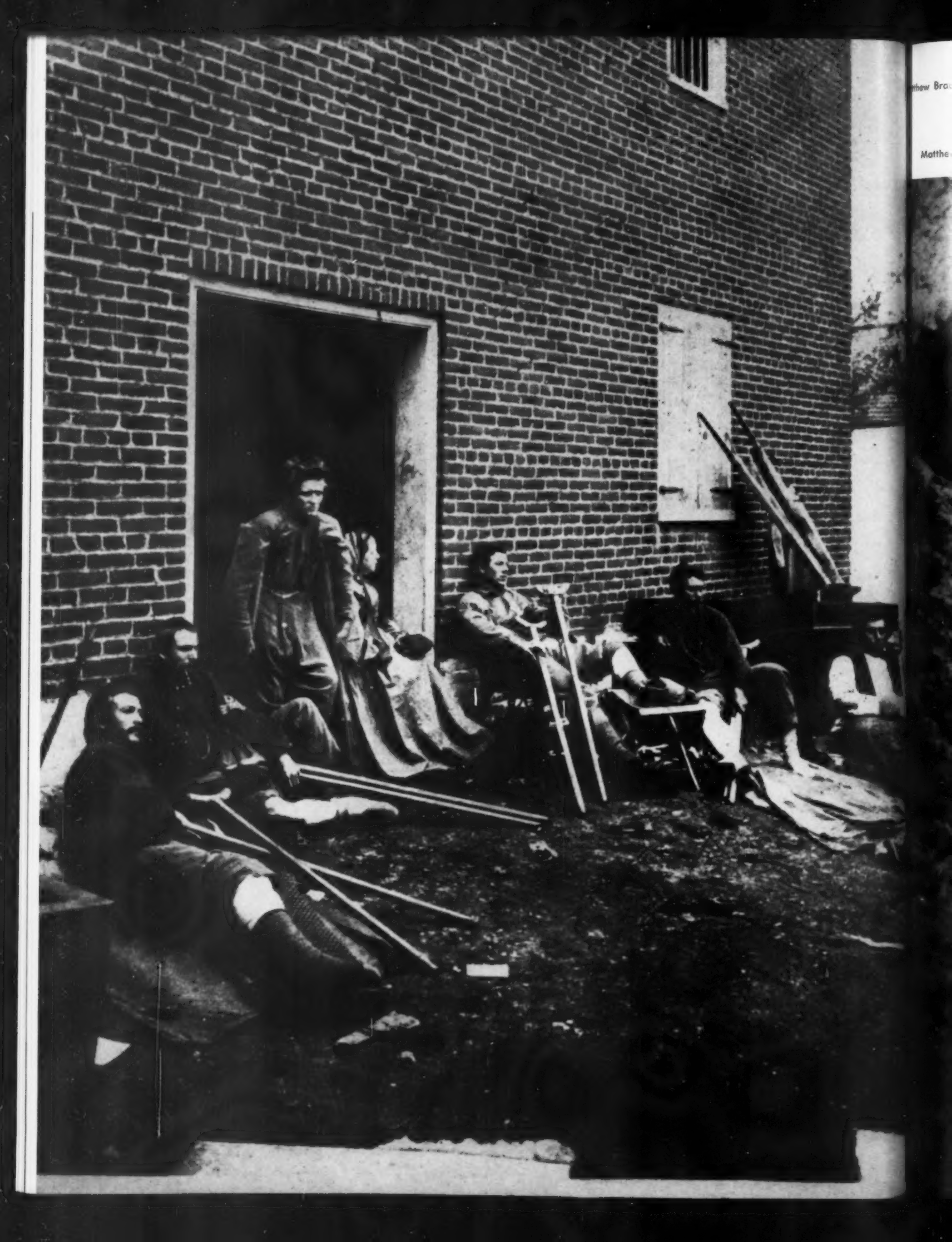
Alfred Stieglitz wurde der sanfte und hartnäckige Führer für Edward Steichen, Edward Weston und Walker Evans, und wie egozentrisch auch ihre Bahnen voneinander abweichen sollten, — so blieben sie doch geeinigt in jener Zielsetzung: daß es Gewissenssache ist, auf eine Aufnahme, und sei sie noch so verblüffend, zu verzichten, wenn es nicht gelingt, den Ausdruck des Subjekts einzufangen. Von allen großen Photographen darf man sagen — mögen sie nun amerikanisch oder europäisch sein —: je realistischer die Annäherung, desto unrealistischer der Eindruck. Gewiß könnte man jetzt entgegnen, daß dem auf allen Gebieten der menschlichen Kreation so sei; aber wo würde es dann plausibler als in der Photographie, die vom Modell lebt und ohne Modell nicht wäre? Diese Botschaft und Schulung Alfred Stieglitz' ist von den letzten zwei Generationen so zugespitzt worden, daß sie schon einem Tick ähnelt: eine Manie der jungen Generation. Wenn Harold Edgerton einen Tropfen fallender Milch photographierte, sah der Tropfen auch wie ein Wurm aus, beide wurden zu Lebewesen, und wenn Edward Weston das Herz einer Artischocke aufnahm, wurde sie zur abstrakten Phantasie; und wenn Ellen Auerbach die Heiligenstatuen in den mexikanischen Kirchen entdeckt, um sie mit unendlicher Geduld, ohne künstliches Licht, aus der Dunkelheit herauszulocken, so fühlt man, daß sie noch etwas berührt, das eigentlich schon im Dahingehn für immer ist.

In den Vereinigten Staaten leben ungefähr 70 000 Berufsphotographen und 40 Millionen Amateure. Es gibt photographische Zeitschriften für Amateure an jeder Straßenecke, und es gibt keine Tageszeitung, die zu ihrem Redaktionsstab nicht gut bezahlte Photographen zählt. Die Museen von Rang sammeln nicht nur Gemälde, sondern auch Kopien der besten



Le Secq, Wohnhaus in Chartre, 1852





tthew Brady, Verwundete der Union in Fredericksburg

umseitig: Alfred Stieglitz, Spanischer Knabe
Dorothea Lange, Erbsensammlerfamilie, Kalifornien, 1936

Matthew Brady, Für diesen Toten ist jeder Krieg zu Ende (Bürgerkrieg)













Harold Edgerton, Wirbel eines Tennisschlages, 1939

Man Ray, Rayograph, 1927

vorseitig:
Alfred Stieglitz, Ehrwürdige Bäume, Lake George, 1932
Eugene Atget, Baumwurzeln

umseitig: Peter Stackpole, Golden Gate Bridge im Bau, 1935

, 1927





Edward Weston, Dünen, 1936

**FR**

Nac
Suc
wer
exp
Bah
ents
dar
end
ster
tion
ges
seir
dies
ung
vor
gep
Auf
der
der
ken
die
nur
wer
arb
reic
die
zwi
fest
Ölb
pro
wo
Far
neh
hal
sub
Er

Photographen jeder Epoche: die Sammlungen des Museums of Modern Art und des Metropolitan Museums in New York haben ihresgleichen nicht, und ihre Kuratoren machen es sich zum Vergnügen, einen jeden Betrachter — so er sich dafür interessiert — vom Unwesentlichen weg zum wesentlich Bleibenden zu lenken.

Die Menge der Knipsenden ist aber längst zur schier überwältigenden Masse geworden: jene unzähligen Bäuche, vor denen der schwere Lederkasten schaukelt, sind so selbstverständlich, daß ein Bauch ohne Lederkasten schamlos nackt aussieht. Welchen Wert aber haben die Bilder, die sie produzieren?

Der Photograph Robert Capa sagte einst: „Die meisten der Einwohner dieses Landes knipsen, und die meisten machen bessere Bilder, als ich es vermag." Das ist eine jener reizvollen Bescheidenheiten, die auszusprechen so viel Spaß macht, weil niemand, vor allem der Sprechende nicht, auch nur eine Sekunde lang an sie glaubt. Jedesmal aber behalten sie bis zu einem gewissen Grade recht. Kein Zweifel, daß amerikanische Amateur-Aufnahmen Geschichte gemacht haben:

Der Untergang der Vestris (1928), die Explosion der Hindenburg (1937), das amerikanische Banner auf Iwo Jima (1945), die Feuersbrunst im Hotel Winecoff (1946) sind uns allen in Erinnerung: als Erlebnis, als wäre man dabei gewesen, daher als ein Erlebnis, das keine andere Schilderung zu verdrängen imstande ist.

Otto Zoff (New York)

## FRANCIS BOTT

Nach langen, bewegten Jugendjahren des Vagabundierens und Suchens hat Bott sich erst dreißigjährig entschlossen, Maler zu werden, und auch dann hat er erst auf den verschiedensten, expressionistischen und surrealistischen Umwegen seine eigene Bahn gefunden. Wenn seine Malerei in den letzten Jahren ihre entscheidende Entfaltung erlebte, so ist das zum großen Teil darauf zurückzuführen, daß die abstrakte Kunst seit dem Kriegsende eine Entwicklung genommen hat, an der er seinem innersten Wesen nach teilnehmen konnte. Daß die heutige Generation zu großen Teilen die Ideale objektiver Gestaltung zurückgestellt hat und dem Künstler erlaubt, sich selbst auszudrücken, seinen Erregungen und Stimmungen nachzugehen, mußte auch diesem verschlossenen und zweifelnden Geist die Möglichkeiten ungehemmter Äußerung öffnen. Und indem Bott allen Ballast von sich warf, hat er von Stufe zu Stufe seinen persönlichen Stil geprägt und gefeilt.

Auf Perioden der Besinnung, in denen er die jeweils auftauchenden Probleme durchdenkt und klärt, folgen bei ihm immer andere intensivster Produktivität, in denen er eine Fülle von Werken in einem einzigen großen Wurf hinausschleudert. Er trägt die Bilder dann gleichsam in sich und beginnt die Ausführung nur, wenn sie feste Form angenommen haben. In einem Zug werden dann die Kompositionen festgelegt, die sich in den Ausarbeitungen kaum mehr verändern, wohl aber vertiefen und bereichern. Bott experimentiert mit Vorliebe in der Gouachetechnik, die der spontanen Eingebung am willigsten folgt, und die ihn zwingt, in einem Anhieb alle wesentlichen Farb-Formelemente festzulegen, die hernach kaum übergangen werden können. Die Ölbilder aber entstehen in einem langen und langsamen Arbeitsprozeß, der erst eigentlich beginnt, wenn das Grundschema entworfen ist. Bott überdeckt es Schicht um Schicht, fügt immer mehr Farbmaterie hinzu, ohne je vom Auftrag wieder etwas wegzunehmen. Er wartet ab, bis sich die Töne im Trocknen assimiliert haben, überprüft alle Details und setzt die Arbeit fort, bis die subtilsten Valeurs abgewogen, die letzten Akzente gesetzt sind. Er nimmt bis zu zehn Leinwände zugleich in Angriff, die ihn in seinem Atelier umgeben; er nimmt je nach Inspiration die eine oder andere vor, um daran weiterzuarbeiten, und es kann Monate dauern, bis der Intensitätsgrad erreicht ist, in dem ein Bild für ihn vollendet ist.

Botts wesentliche Ausdrucksmittel sind die Farbmaterie auf der einen, der Linienduktus auf der anderen Seite. Er wählt zunächst den Farbakkord, der dem spezifischen Thema entspricht, das er vor Augen hat. Sein Klang, in Dur oder Moll, bestimmt, ob das Bild einen dramatischeren oder lyrischeren Charakter zeigen wird. Die Einzelform entsteht fast zufällig. Der breite Strich formt Flächen, die sich ineinander, übereinander schieben, sich zusammenballen oder im Raum verteilen. Es gibt ganz zentralisierte Kompositionen und andere, die in großen Bewegungszügen über die Leinwand hinweggehen. Meist bilden neutrale, matte Tönungen den Grund, auf dem sich die Handlung in ein paar starken, betonten Farben vollzieht. Jeder Farbton setzt sich aus vielfachen, feinsten Nuancen zusammen, die zu vibrieren scheinen und wie von Licht getränkt sind. In die dunklen Gammen von Rot-Violett oder Blau-Grün mischen sich gelbe und weiße Töne von seltsamer Luminosität, verleihen dieser kompakten Malerei einen Schimmer von Transparenz. Der nervöse Graphismus, der vor einigen Jahren vorherrschte, bildet heute nur die letzte Zutat. Die dünnen zackigen Linien konturieren die Formen nicht, sondern setzen sich über sie hinweg, machen ihr festes Gerüst fragwürdig, verstärken die räumliche Unbestimmtheit.

Die tragische Grundstimmung herrscht in diesen Bildern vor. Eine zerrissene, chaotische Welt spiegelt sich darin, in der keiner mehr festen Fuß fassen kann. In sie trägt Bott Unruhe und Zweifel seiner eigenen Existenz hinein, die zuweilen auch in kühne Selbstbehauptung übergehen kann. Wir spüren den Menschen, der Zusammenhänge sucht, die sich kaum finden lassen, der Abgründe überdecken möchte, die sich überall auftun, aber auch den, der sich scheut, aus seiner Anonymität herauszutreten, der lieber Rätsel aufgibt als zu viel von sich mitzuteilen.

So abstrakt die Malerei von Bott ist, wenn wir ihre Darstellungs-

mittel analysieren, so sehr sie aus der Gefühls- und Empfindungswelt des Künstlers entspringt, so stark ist sie zugleich doch auch von Eindrücken der Umwelt bestimmt. In gewissen Perioden waren landschaftliche oder architektonische Erinnerungen unschwer darin zu entdecken, die man zuweilen fast identifizieren, lokalisieren zu können glaubte. Es gibt Bilder, die wie durch Wasserspiegelungen hindurch Küstenstriche oder Hafenbauten erkennen lassen, Trugbilder einer Fata Morgana eher als Wirklichkeit. Auf anderen werden Kreise zu Sonnen, und vielmals können dunkle Farbmassen auch drohende Wolken andeuten. Phantastische, gespenstische Wesen, wie Bott sie in seiner surrealistischen Zeit erfand, tauchen zuweilen noch als bloße Schatten in seinen Kompositionen auf, und wenn einstmals Räder und Kolben in seinen abstrakten Kompositionen herumwirbelten, so könnten heute stattdessen Gesteinseruptionen Blöcke hinausgeschleudert und aufgetürmt haben. Aber letztenendes hat doch alle konkrete Materie sich in irreale Substanz gewandelt, die Bott in die Farben seiner Phantasie hüllt und die jeder von uns auf seine Weise deuten kann.

So oft wir die Malerei dieses Künstlers zu kennen glauben, so oft nimmt sie eine andere, unerwartete Wendung. Hat man einige Zeit nichts von ihm gesehen, so ist plötzlich eine neue Etappe da, die sich mit solcher Entschiedenheit manifestiert, daß von der vorhergehenden keine Rede mehr sein kann. Aber diese verschiedenen Etappen reihen sich in konsequenter Linie aneinander, Bott lebt in und nicht außerhalb der Zeit, und er verfolgt die Anzeichen, die ihren Gang bestimmen. Die heutige Malerei treibt ihre Entwicklung fast aus sich selbst weiter, erschöpft in der ständigen Bemühung um Reaktivierung die Möglichkeit von Pinsel und Spachtel bald in der einen, bald in der anderen Richtung. Die Stilwechsel, die so entstehen, werden von allen aufgegriffen, die sich der gleichen, universalen Sprache bedienen. Bott macht diesen Werdegang in intensivster Weise mit, begnügt sich mit keiner halben Lösung, und wenn uns die besten heutigen Bilder tief berühren können, so bleibt zugleich unsere Erwartung auf die kommenden wach.

Herta Wescher

## NACHKRIEGSGENERATION IN DUSSELDORF

### Anmerkungen zur heutigen künstlerischen Situation

Wer sich in der Stadt der alten Düsseldorfer Malerschule, die noch immer den Titel einer Kunststadt beansprucht und zu legitimieren hat, heute umsieht, wird beobachten können, daß eine durch lange Zeit in Erstarrung festgefahrene Situation sich langsam zu lockern beginnt, daß junge malerische Kräfte — selten über 35 Jahre alt, also ausgesprochen künstlerische Nachkriegsgeneration — die Stagnation aufzubrechen und neue Wege zu finden versuchen. Nach außen hin dokumentiert sich das in neuen Gruppenbildungen, in der Gründung einer Gesellschaft, die sich programmatisch für die jüngste Moderne einsetzen will, in der Veranstaltung von Ausstellungen oder Atelierabenden und schließlich in der kürzlichen Eröffnung von zwei privaten Kunstgalerien, die sich ebenfalls den jungen Künstlern verschrieben haben.
Man könnte mit Recht einwenden, daß eine derartige Aktivität allein noch nichts besagt, daß sich aus ihr noch in keiner Weise ablesen läßt, ob im künstlerischen Bereich tatsächlich neue und fruchtbare Tendenzen wirksam sind. Denn ebensosehr kann solcher Unternehmungsgeist ja Ausdruck von hektischer Betriebsamkeit und einer durch Interessenten gesteuerten Hausse sein. Analysiert man die Situation mit einiger Sorgfalt, so wird sich denn auch herausstellen, daß eine große Anzahl von Faktoren, künstlerische nicht weniger als außerkünstlerische, zusammenkommen mußten, um zu einer neuen Kunstblüte zu führen. Nichtsdestoweniger scheint sie im Ergebnis durchaus echt und anhaltend zu sein. Auffallend ist zunächst schon die bloße Konzentration malerischer Kräfte, die in den letzten Jahren in der Rheinstadt zu beobachten ist. Peter Brüning ist von Geburt Düsseldorfer und kehrte nach dem Studium bei Baumeister in seine Heimatstadt zurück. Heinz Mack, Herbert Kaufmann und Otto Piene studierten an der Akademie, Rolf Sackenheim und Gerhard Wind kamen nach ersten Studien in Karlsruhe beziehungsweise in Hamburg ebenfalls an das Düsseldorfer Institut. Albert Fürst siedelte aus dem Saarland über, und im nahen Kaiserswerth ließen sich Gerhard Hoehme und Winfried Gaul nieder. Peter Royen schließlich wurde durch den Krieg von Amsterdam nach Düsseldorf verschlagen. (Die Plastiker müssen in diesem Zusammenhang unerwähnt bleiben.)
In der ersten Zeit nach dem Kriege spielen diese jüngeren Maler — und die junge Generation ganz allgemein — natürlich für die Kunstentwicklung noch keine Rolle. Die Vorhut bildeten jene, die in ihren Anfängen noch in die zwanziger Jahre zurückreichen. Baumeister, Werner, Winter und Nay etwa waren es, die den Nachfolgern nach mehr als zehnjähriger Ausschließung zur Orientierung, zum „Anschluß" halfen. Fast schien es jedoch in den ersten Jahren, als ob die nahe Zukunft überhaupt nicht mehr als ein — nahezu eklektisches — Ausschöpfen der zu Beginn des Jahrhunderts gemachten Erfahrungen bringen sollte. Erst um 1952 sprang mit dem „Tachismus" von Frankreich her der zündende Funke über. Diese so vollständig auf subjektive Expression gestellte Malweise griffen die jungen Deutschen sofort auf und standen damit plötzlich inmitten der Problematik neuer Ausdrucksmöglichkeiten. Die Isolierung war durchbrochen, man war wieder Avantgarde, wenn auch noch nicht aus eigenem Antrieb.
Nach dem ersten Alleingang einer Gruppe von Malern, die altersmäßig überwiegend einer Zwischengeneration angehörten und zumeist in Frankfurt beheimatet waren — man spricht sogar ausdrücklich vom „Frankfurter Tachistenkreis" —, meldeten sich auch in Düsseldorf die jungen Kräfte zu Wort. Mag sein, daß hier, bei den rund Dreißigjährigen, die Eroberung der neuen Technik langsamer vor sich ging, weil sich damit gleichzeitig die Erforschung eigener Ausdrucksmöglichkeiten verbinden mußte. Die diesjährige Ausstellung der „Gruppe 53" in Düsseldorf — nicht ihre erste Schau, aber für die heutige Düsseldorfer Situation wohl die bezeichnendste — präsentierte nun bereits eine Gruppe tachistischer Maler, die inzwischen zu einer gewissen Prominenz aufgestiegen sind. Da zeigte sich aber auch sofort die besondere Exponiertheit dieser neuen Malerei: Wie kaum eine andere vom persönlichsten Ingenium abhängig, läuft sie Gefahr, beim geringsten Nachlassen des schöpferischen Impulses

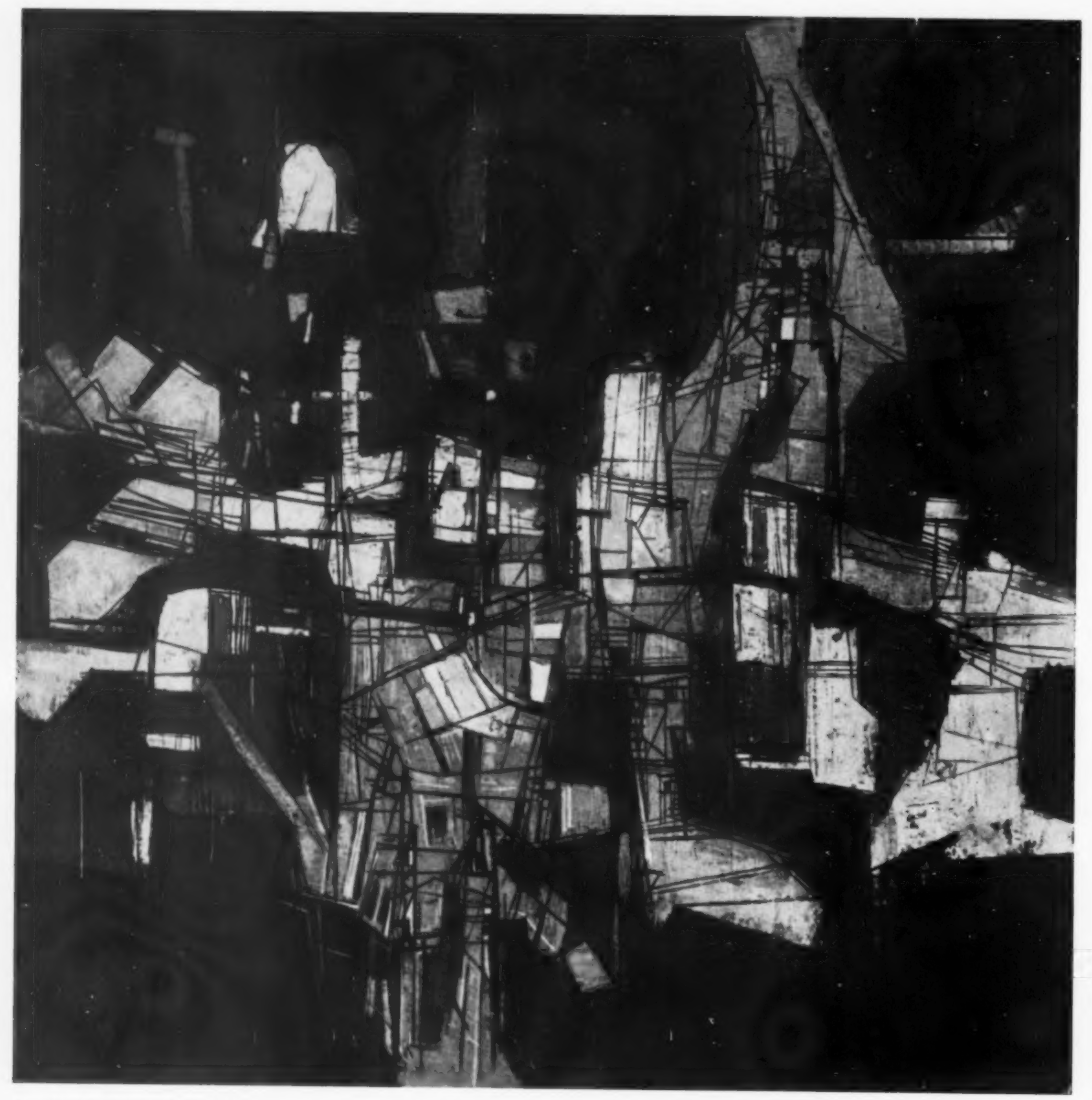


Franc
Foto:

## Francis Bott

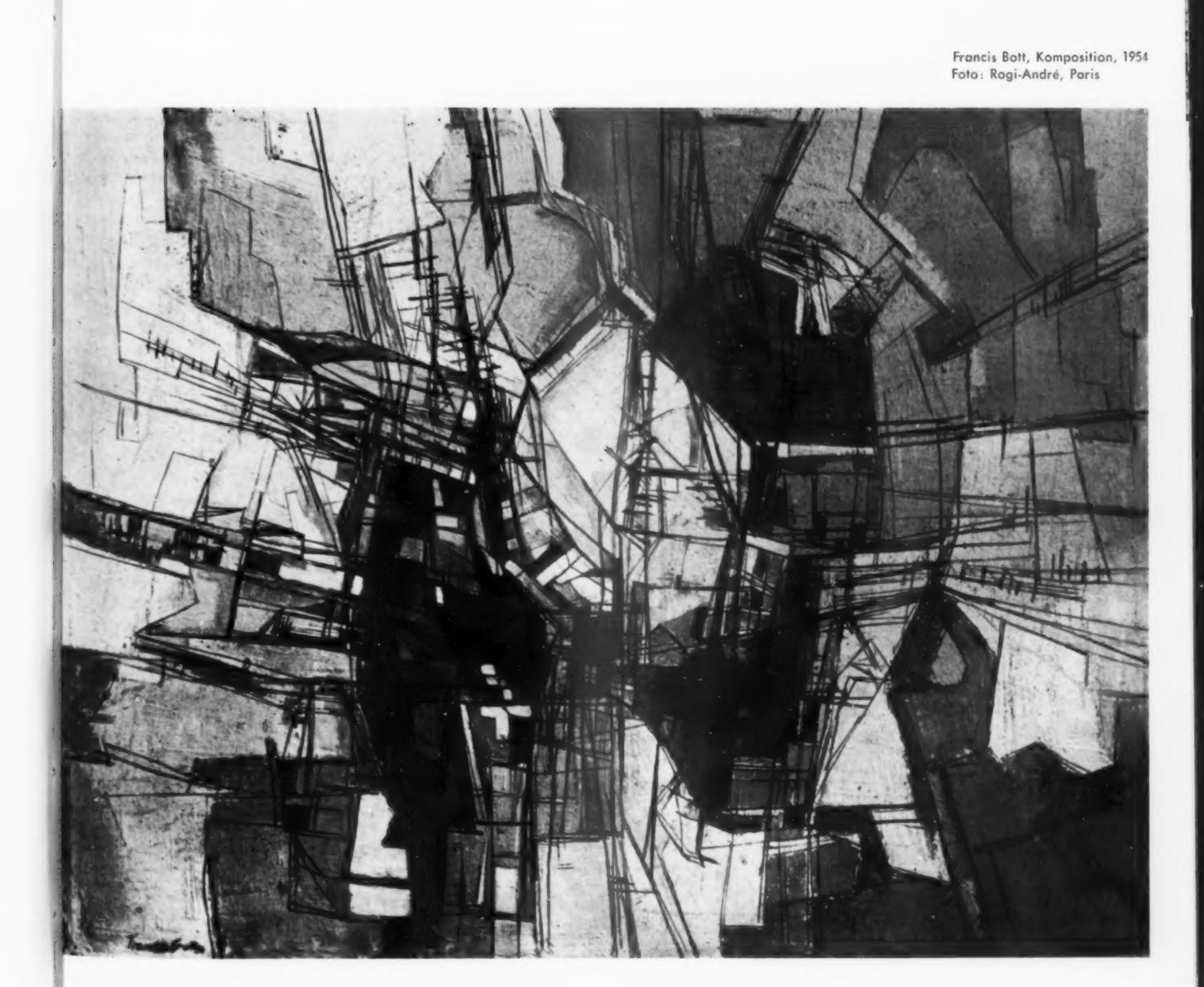


Francis Bott, Komposition, 1953, 64×110 cm
Foto: Rogi-André, Paris



Francis Bott, Komposition, 1954
Foto: Rogi-André, Paris

Francis Bott, Komposition, 1954
Foto: Rogi-André, Paris



Francis Bott, Komposition, 1954, 63×67 cm
Foto: Christiansen, Paris



im
Va
nis
we
we
tar
nic
du
me
jek
rar
ab
me
Au
Tal
ter
od
Be
all
mu
Ma
Res
Ein
üb
ma
lun
me
ser
Es
Ma
all
in
Zir
und
for
ser
we
sin
da
Bil
ess
Die
Bli
me
sin
An
ler
vo
Au
gr
ger
ein
der
der
mit
ab
in
ste
wir
Au
ste
für
suc
ble

im Unverbindlichen zu zerfließen, sich auszuschreiben und im Vagen zu verlaufen. Vor allem: Diese Malerei kann nicht kanonisierter, übernehmbarer „Stil" werden. Der Tachismus muß notwendig immer eine absolut individuelle Leistung und Lösung sein, weil er ganz auf die Erregbarkeit, Erlebnisfähigkeit und spontane Mitteilungskraft des einzelnen gestellt ist. Er kann sich nicht (wie noch jede auf den Gegenstand — und sei es auch durch Abstraktion — bezogene Malerei) auf gemeinsame, gemeingeltende Ausdrucksformen stützen, die gerade in aller subjektiven Differenzierung dialektisch dennoch das Allgemeine garantieren und auch mittlere Leistungen „möglich" machen. Hier aber fallen Qualität und Kunstmöglichkeit unmittelbar zusammen. Gerade angesichts der größeren Bilderzahl wurde in der Ausstellung denn auch vollends deutlich, daß diejenigen, deren Talent nicht vital genug ist, in dem Abenteuer mit der Farbe unterliegen müssen, daß sie in plattem „Impressionismus" landen oder daß die unbewältigte Farbe ihr Bild sprengt.

Bemerkenswert ist unter diesem Gesichtspunkt, daß einige der allerjüngsten Malergeneration sich bereits wieder vom Tachismus abstoßen und eine neue strukturelle Verfestigung der Malerei intendieren. Das klingt vielleicht nach Rückschritt, nach Restauration; in Wahrheit handelt es sich hier aber weder um ein Einschwenken in Konventionen noch um einen Rückgriff auf überkommene Muster. Vielmehr bleiben die im Tachismus gemachten Erfahrungen durchaus im Bewußtsein. Diese Entwicklung steht noch keinesfalls in ihrem Zenith; alles ist vorerst nicht mehr als ein Anfang, ein Beginn, der jedoch in die Zukunft weisen könnte.

Es wurde vorsichtig von einer „gewissen Prominenz" der jungen Maler gesprochen. Im offiziellen Kunstleben sind ihre Namen allerdings kaum bekannt, desto mehr aber werden ihre Arbeiten in den kleinen, junger gegenwärtiger Kunst aufgeschlossenen Zirkeln diskutiert — bei Künstlern, Kritikern und Liebhabern — und desto mehr sind sie begehrtes Objekt für Ausstellungen fortschrittlicher privater Galerien. Besucht man die Ateliers dieser Künstler, so geschieht es nicht selten, daß man mit dem Hinweis empfangen wird: „Ich habe leider keine Bilder hier, sie sind alle auf Ausstellungen." Es ergibt sich die seltsame Situation, daß ein gewisser Grad von avantgardistischer Unpopularität die Bilder um so begehrter für einen bestimmten Kreis von Interessenten macht.

Die Zusammenhänge sind komplizierter als sie auf den ersten Blick erscheinen. Um nämlich überhaupt ins Gespräch zu kommen, um mit einem breiteren Publikum Kontakt zu gewinnen, sind die Maler zum Ausstellen gezwungen. Gelingt es ihnen auf Anhieb nicht, eine Verbindung mit einem deutschen Kunsthändler herzustellen oder über Gruppen- zu Kollektivausstellungen vorzustoßen, so bleibt als Ausweg oft nur eine Ausstellung im Ausland, nach Möglichkeit in Paris. Sie wird nicht selten mit großen Opfern erkauft, denn zahlreiche Galeriebesitzer verlangen als Preis für das Zurverfügungstellen ihrer Räume nicht nur eine Anzahl von Bildern, sondern darüber hinaus die Erstattung der entstehenden Unkosten und schließlich noch die Übernahme der hohen Transport- und Versicherungsgebühren. Immerhin ist mit diesem Einsatz eine Chance auf Erfolg verbunden; vor allem aber kann man in der eigenen Heimat darauf hinweisen, bereits in Paris — immer noch Umschlagplatz der Moderne — ausgestellt zu haben. Was aber in Paris einigen Erfolg gehabt hat, wird hierzulande nicht selten kritiklos für gut gehalten.

Aus diesen zwanghaften Bemühungen um ersten Kontakt entsteht häufig ein circulus vitiosus, der ebenso merkwürdig wie für die Lage der jungen Malerei charakteristisch ist: Es wird versucht um jeden Preis immer dabei zu sein, immer im Gerede zu bleiben — und am Ende löst eine Ausstellung die andere ab, ist die „Nachfrage" nach Bildern größer als das „Angebot". Eine solche künstliche Steigerung der Produktion wird nur allzuleicht mit einem Nachlassen der Qualität bezahlt. Obwohl offiziell abgelehnt oder nicht anerkannt, wird der Künstler durch eine quasi interne Publizität überfordert. Man sollte bei der kritischen Beurteilung dieser Situation vorsichtig sein. So mißlich sie im Effekt sein mag — die Ursachen dazu sind weniger bei den Einzelpersonen zu suchen als ganz allgemein in unserer heutigen gesellschaftlichen Struktur. Der Maler ist gegenwärtig weder in eine feste berufständige Ordnung eingebunden, wie im Mittelalter, noch wird er durch das Mäzenatentum einer bestimmten Gesellschaftsschicht getragen, wie im Barock durch den Adel. Auch die freien, von unmittelbaren Aufträgen unabhängigen Maler des 19. Jahrhunderts konnten sich wenigstens noch auf eine oberflächlich intakte gesellschaftliche Ordnung und ihre Ansprüche oder Erwartungen stützen. Das Bürgertum war an die Stelle des Adels getreten und wetteiferte ehrgeizig mit diesem in mäzenatenhafter Großzügigkeit. Heute aber ist der Abnehmer von Kunst weitgehend anonym. Entsprechend isoliert steht der Maler da, ja er hat nicht einmal mehr Kontakt mit Lehrern, die ihm weiterhelfen könnten — wir kommen darauf noch zu sprechen. Da er aber um jeden Preis aus diesem Vakuum herausfinden und zu Publizität kommen muß, gerät er in Konflikt mit Werbeformen, die für die Industrie entwickelt sind und sich auf den stets individuellen Fall künstlerischer Kreation nicht anwenden lassen.

Niemand weiß um diese Schwierigkeiten genauer Bescheid als die Künstler selbst. Nur die Folgerungen daraus sind unterschiedlich. Während einige wenige sich treiben lassen und hoffen, daß es schon „gut gehen" werde, bemühen sich andere nach den ersten Erfolgen, die allzu zahlreichen Ausstellungen zu vermeiden und auf ein gesundes Maß zu reduzieren. „Ich will mich nicht überfahren lassen", äußerte einer von ihnen und wollte damit zum Ausdruck bringen, daß er Herr dessen bleiben möchte, was und wieviel er malt. Eine dritte Gruppe endlich sichert sich persönliche Freiheit, indem sie zu einem geregelten „bürgerlichen" Beruf greift — zumeist zum Lehrberuf —, der ein gesichertes Auskommen bietet und dadurch künstlerische Unabhängigkeit sowie immerhin begrenzt freie Zeit. Diese Künstler ziehen sich also auf eine Art von Sonntagsmalertum zurück, mit dem Unterschied allerdings, daß die Malerei stets Hauptaufgabe für sie bleibt. Hier ist eine bezeichnende Umkehrung gegen früher zu beobachten: Gerade die Wendung ins (äußerlich) Bürgerliche ist es, die der Avantgarde die innere Freiheit sichert. Frei vom Klischee des Bohemien und den verfälschenden Erwartungen, die die Gesellschaft an diesen Typ heranträgt, findet der Künstler Unabhängigkeit in vollkommener Unauffälligkeit nach außen. Mir scheint, daß diese Form der „erkauften Freiheit" einer ungestörten Entwicklung jedenfalls am wenigsten abträglich ist. Der Zwang zur Publizität um jeden Preis entfällt, es bleibt Zeit zu ruhiger, stetiger Entwicklung in der Abgeschlossenheit des Ateliers. Trotz dieser Art von „innerer Emigration" halten die Bemühungen um eine Verbindung mit der Öffentlichkeit jedoch an. Als solche sind auch die zahlreichen Abendausstellungen in den Ateliers zu werten, bei denen die Maler in unkonventioneller, zwangloser Weise mit ihrem Publikum ins Gespräch zu kommen suchen.

Es wurde von Malergruppen, von einem Tachistenkreis, auch von einer ausdrücklichen Vereinigung unter dem Namen „Gruppe 53" gesprochen. Sollte man hinter diesen Bezeichnungen so etwas wie eine neue Düsseldorfer Malerschule vermuten? Durchaus nicht; denn der einzelne Maler ist heute entscheidend auf sich selbst gestellt, ein letzter ideeller oder institutioneller Rückhalt in einer gemeinsamen „Schule" ist ihm verwehrt. Gerade die

„Gruppe 53" kann dafür als Charakteristikum gelten. Sie hat kein anderes gemeinsames Programm als höchstens das, die fortschrittlichen Kräfte äußerlich zusammenzufassen; sie ist nicht unter einer künstlerischen Devise gegründet, sondern sozusagen als geschäftliche Interessengemeinschaft; sie will das gemeinsame Ausstellen erleichtern, um damit Startmöglichkeiten zu bieten für spätere Kollektivausstellungen, die doch immer das erstrebte Ziel bleiben. In einer weltoffenen, den Künsten zugetanen Stadt nutzen die Maler zwar die Möglichkeit, sich an Gleich- oder Ähnlichgesinnte anzuschließen; sie wissen wohl einer vom anderen recht genau Bescheid, rivalisieren auch miteinander, aber ihre Leistungen bleiben notwendig ganz auf ihre eigene Persönlichkeit gestellt. Künstlerische Schulbildung setzt ja die Möglichkeit eines geschlossenen Stilwillens voraus. Wie wir sahen, ist aber der Tachismus wie alle aus ihm hervorgehende Malerei dem Wesen nach jeder verbindlichen Konvention, die in des Wortes Bedeutung „Schule machen" könnte, entgegengesetzt. Aus diesem Grunde kommt auch die Düsseldorfer Akademie, das Zentrum der alten Düsseldorfer Malerschule, nicht als Sammelpunkt der jungen Generation in Frage Gewiß sind fast alle jüngeren Maler in irgend einer Form mit der Akademie als der Bewahrerin der Tradition in Berührung gekommen. Forscht man jedoch weiter, so ist ihnen dort, wie heute fast allenthalben, kaum mehr als das technische Rüstzeug zuteil geworden. Die jungen Maler stehen trotzdem nicht im luftleeren Raum, sondern sind fest eingebunden in die Kontinuität der Entwicklung. Jeder von ihnen knüpft irgendwo an die großen Meister der Moderne an, sei es an Wols, der ohne Klee undenkbar ist, sei es an Max Ernst oder einen der französischen Maler, die ihrerseits fest mit der Vergangenheit verbunden sind.

Es will scheinen, als ob augenblicklich die Chance für Düsseldorf, zu Recht den Titel einer „Kunststadt" zu tragen, wieder sehr real ist. Vorläufig ist es gewiß nicht mehr als eine Chance. Die entscheidende Frage wird sein, ob die künstlerischen Potenzen stark und unbeirrt genug sind, ob sie genügend Durchstehvermögen haben, sich im Kunstgetriebe zu behaupten, ohne den Preis ihrer künstlerischen Originalität dafür zu zahlen.

Hannelore Schubert

## Kurzbiographien

Brüning, Peter, geb. 1929 in Düsseldorf. Nach Besuch des humanistischen Gymnasiums 1950—1952 Studium bei Prof. Baumeister in Stuttgart. Neben jährlichen Aufenthalten in Paris Reisen nach Südfrankreich, Spanien, Italien und Holland.
Kollektivausstellungen: 1956 NRZ, Duisburg
Kunstverein Stuttgart
Kunstverein Düsseldorf
1957 Galleria Apollinaire, Mailand
Gruppenausstellungen: Deutschland, Frankreich, Italien, Österreich
(Paris in den Galerien Kamer, Facchetti, Arnaud, Iris Clert, Salon „Comparaison" und Salon „Réalités Nouvelles" 1957, Italien X. premio Lissone, 1957)
1955 Cornelius-Förderpreis der Stadt Düsseldorf.

Fürst, Albert, geb. 1920 in Homburg (Saar). Studium an der Staatl. Kunstakademie in Düsseldorf, Soldat. Nach dem Krieg an den Universitäten Köln und Paris. Lehrer am Gymnasium.
Kollektivausstellungen: Seit 1948 im Saargebiet
1955 Städt. Museum Mönchen-Gladbach
1957 Galerie Vertiko, Bonn
Gruppenausstellungen: Saargebiet, Deutschland, Frankreich
(Paris in der Galerie Facchetti)

Gaul, Winfried, geb. 1928 in Düsseldorf, bis 1945 in Insterburg, 1949—1953 Studien in Köln und Stuttgart (Germanistik und Kunstgeschichte).
Kollektivausstellungen: 1955 Kunstverein Stuttgart
1956 Galerie Gurlitt, München
NRZ, Duisburg
1957 Galerie Nohl, Siegen
Galerie 33, Bern
Galleria Apollinaire, Mailand
Gruppenausstellungen: Deutschland, Frankreich, Österreich, Italien
(Paris in den Galerien Facchetti, Iris Clert, Salon „Comparaison", Italien X. premio Lissone, 1957).

Hoehme, Gerhard, geb. 1920 in Mitteldeutschland, 1939 Soldat. Nach Entlassung aus der Gefangenschaft (1946) erst 1948 zum Malen gekommen. Lebte bis 1951 in Halle (Saale), 1952 Übersiedlung nach Düsseldorf-Kaiserswerth.
Kollektivausstellungen: 1953 Centre Saint Jacques, Paris
1954 Galerie Vertiko, Bonn
Städtisches Museum, Wuppertal
1955 NRZ, Duisburg
Galerie du Haut Pavé, Paris
Studio Lamb Wharse, Boston, USA
1956 Galerie Parnass, Wuppertal
Galerie L'Entre-Act, Lausanne
Städt. Museum, Krefeld
1957 Galleria Apollinaire, Mailand
Galerie Schüler, Berlin
Galerie 33, Bern
Galerie 22, Düsseldorf
Galerie Socrate, Biel (Schweiz)
Gruppenausstellungen: Deutschland, USA, Frankreich, Schweiz
1954 Cornelius-Förderpreis der Stadt Düsseldorf
1956 II. Preis der Annual International Exhibition for Graphic, New York
1957 I. Preis der Annual International Exhibition for Graphic, New York.

Kaufmann, Herbert, geb. 1924 in Aachen, nach dem Besuch des Gymnasiums 1942—45 Soldat. Von 1946—1950 Studium an der Staatl. Kunstakademie in Düsseldorf, ab 1950 nichtfigurative Malerei.
Kollektivausstellungen: 1954, 1955, 1956 Galerie Arnaud, Paris
1956 Galerie Schaumann, Essen
Kunsthalle Düsseldorf
Gruppenausstellungen: Deutschland, Österreich, Holland, Frankreich, USA
(Paris: Divergences 4, Galerie Arnaud, Salon des Réalités Nouvelles, 1954, 1955
USA: Contemporary German Graphics, Houston, 1956).

Mack, Heinz, geb. 1931, lebt in Düsseldorf. Nach Besuch des Gymnasiums 1950—54 Studium an der Staatl. Kunstakademie in Düsseldorf und an der Universität Köln, Staatsexamen in Philosophie. Lehrer an der Höheren Schule.
Kollektivausstellung: 1957 Galerie Schmela, Düsseldorf
Gruppenausstellungen: Deutschland und Frankreich
(Paris in der Galerie Iris Clert)
Graph. Gestaltung des Sektors „Wissenschaft" auf der Ausstellung „Alle sollen besser leben", Düsseldorf 1957.

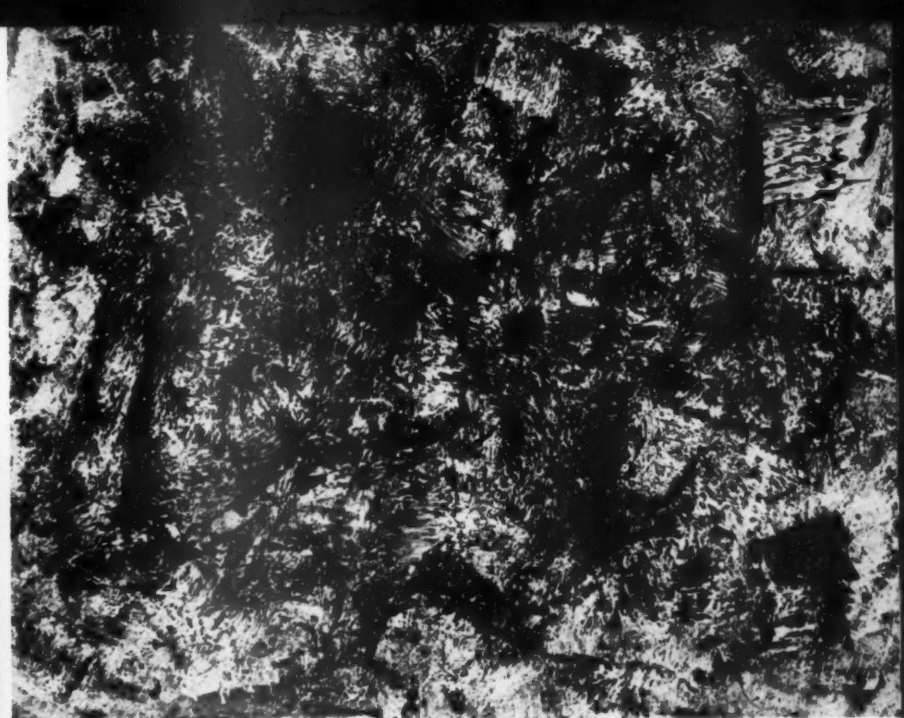
Piene, Otto, geb. 1928 in Laasphe, Westfalen, Besuch des Gymnasiums in Lübbecke, 1942—44 Soldat, 1944—46 Gefangenschaft. 1948 Studium an der Blocherschule in München, 1949—50 an der Hochschule für Bildende Künste in München bei Willi Geiger, 1950—52 an der Staatl. Kunstakademie in Düsseldorf, 1953—57 Studium der Philosophie Universität Köln. Seit 1951 Lehrer an der Modeschule in Düsseldorf. Gruppenausstellungen in Deutschland.

Royen, Peter, geb. 1923 in Amsterdam, Besuch der Oberschule, Studium an der Amsterdamer Zeichenschule bei Prof. Claasen. 1941 Soldat, 1943—46 Gefangenschaft. Anschließend Studium an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf bei Prof. Heuser und Pankok. Seit 1949 freier Maler, 1949—53 vorwiegend grafische Arbeiten, seit 1953 ausschließlich gegenstandslose Malerei.
Kollektivausstellungen: 1950, 1951, 1953 Kunsthalle Düsseldorf
1954 Städt. Museum, Oberhausen
Städt. Museum, Münster
Museum del Arte, Sao Paulo
1957 Galerie Exlibris, Brüssel
Galerie May, Toronto
Gruppenausstellungen: Deutschland und Holland
1956 Gestaltung eines abstrakten Zeichenfilmes.

Sackenheim, Rolf, geb. 1921 in Koblenz. Nach Besuch des humanistischen Gymnasiums und der höheren Handelsschule in Andernach 1940 Beginn der künstlerischen Ausbildung an der Meisterschule in Trier. 1940—43 Soldat, nach Verwundung Fortsetzung der Ausbildung an der Hochschule für bildende Künste in Karlsruhe (1943—48). 1949—52 vorwiegend zeichnerische Tätigkeit in Mayen. Ab 1952 Staatl. Kunstakademie in Düsseldorf bei Prof. Coester, Auseinandersetzung mit den verschiedensten graphischen Techniken. Reisen nach Jugoslawien, Italien und Dänemark.
Kollektivausstellungen: 1946 Galerie Gräft, Karlsruhe
Gruppenausstellungen: 1957 Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld
Deutschland und Schweden
1956 Stipendium des Kulturkreises der Industrie

Wind, Gerhard, geb. 1928 in Hamburg. Studium an den Akademien in Hamburg und Düsseldorf (Prof. Coester).
Kollektivausstellung: 1956 Kunsthalle Hamburg
Gruppenausstellungen: Deutschland und Schweden
1955 Stipendium des Kulturkreises der Deutschen Industrie.





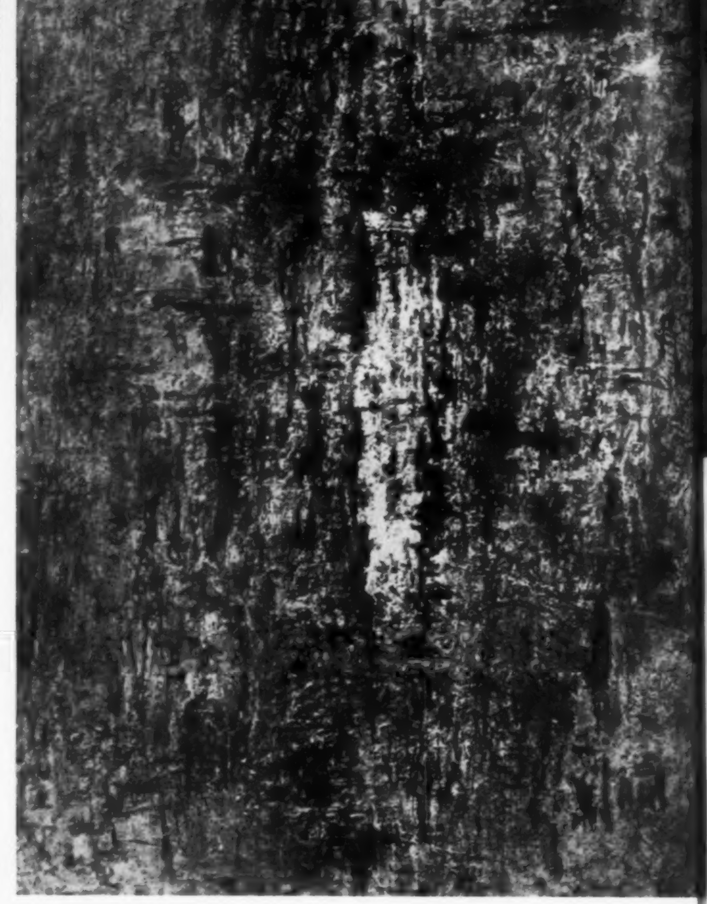
Peter Brüning, 1957, 86×116 cm

Albert Fürst, Zeichnung, 1957





Foto: Leve, Düsseldorf



Winfrid Gaul, Großes Palimpsest, 19
Foto: Leve, Düsseldor



Gerhard Hoehme, Zwei Farbebenen, 1957
Foto: Leve, Düsseldorf

Herbert



Herbert Kaufmann, Öl, 24×72, 1956



Foto: Witkowski, Düsseldorf



sest, 19
Düsseldo

Heinz Mack, Bild
100×98 cm, 1957





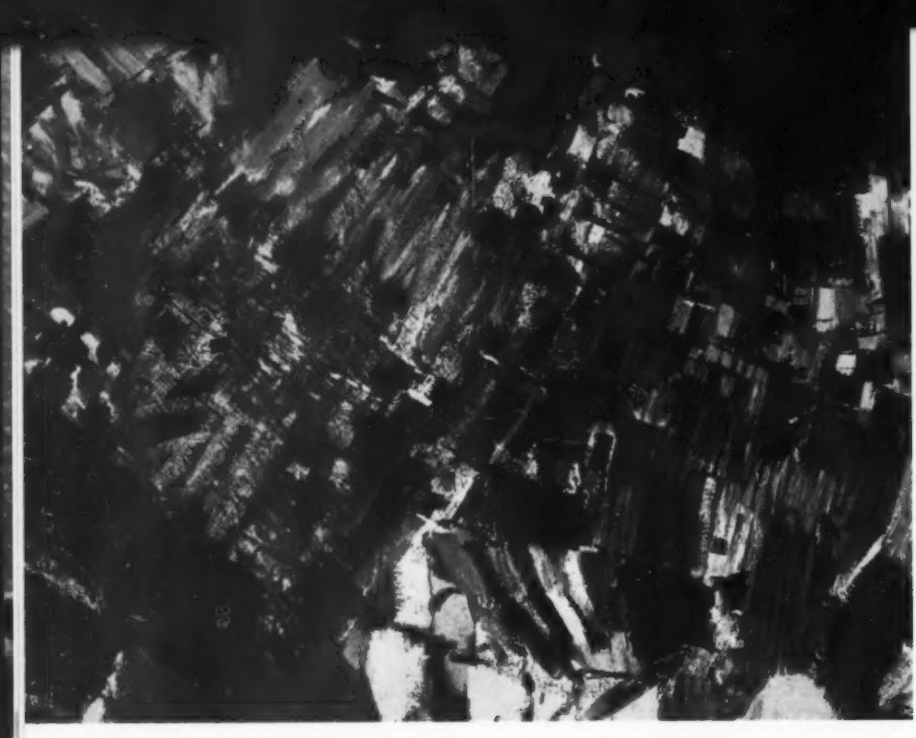


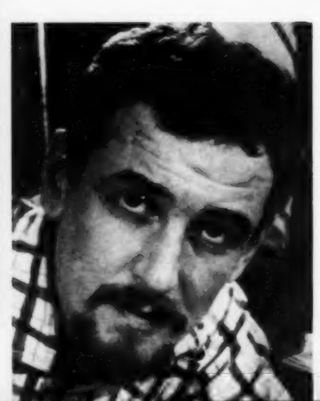
Foto: Tucht, Düsseldorf



Otto Piene, ohne Titel

Peter Royen, ohne Titel





Rolf Sackenheim, Große Form zentral, 1957

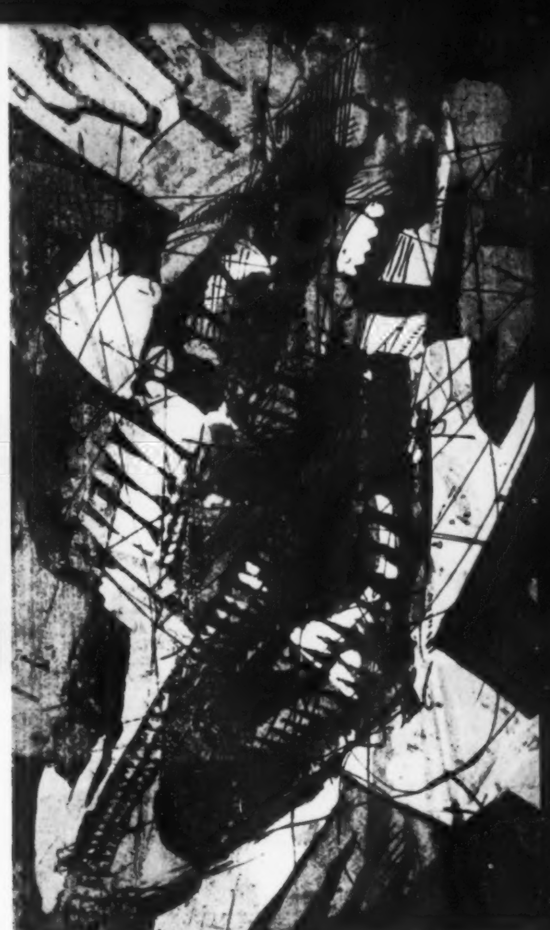
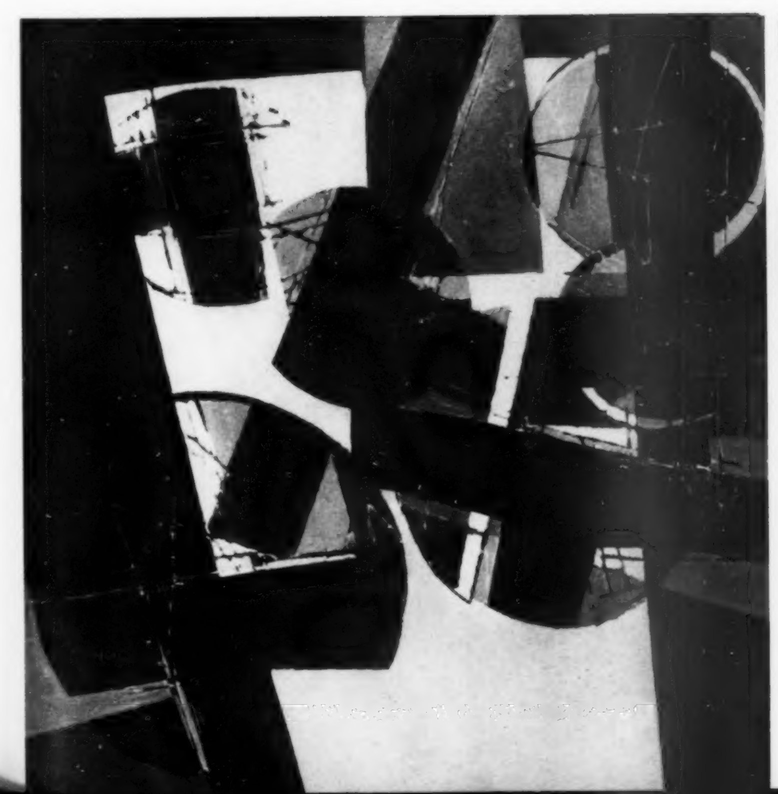




Foto: Tucht, Düsseldorf





Gerhard Wind, Figuration 18, 80×57 cm



David Hare, Toucan, 1950, Bronze und Stahl
(Siehe Münchener Kunstbrief)

K. R. H. Sonderborg, 13. 6. 57, 19.11 — 19.53, 52×67 cm
(Siehe Münchener Kunstbrief)



**Sechs**

VI ièr

Der s
in Ne
eine
Nach
nur c
chosl
ster T
neue
Swee
ehem
Der V
der T
Vietto
tion v
burg)
Die T
von M
Kunst
retär
rande
Das
greß
von
seum
und g
seum
über
am D
Sitzun
Über
Die T
Vorsc
wählt
tes „
meint
genw
Das
halte
René
Refer
bestin
der b
„Dich
Vorb
durch
Die H
Rede
Giua
Ventu
ten e
Es la
gründ
hin, c
schaf
„bild
Künst
weitg
schlie
an di
auch

**Sechster Kongreß der Kunstkritiker**

VI ième Congrès international des critiques d'art (AICA)

Der sechste Kongreß der AICA wurde vom 16. bis 22. September in Neapel und Palermo abgehalten. An den Kongreß schloß sich eine Rundfahrt durch Sizilien, die am 30. 9. beendet war. Die Nachkriegsgründung der Kritikerorganisation umfaßt heute nicht nur die westliche Welt, sondern auch Länder wie Polen, Tschechoslowakei, Ungarn sind in der Association vertreten. Als nächster Tagungsort — 1960 — wurde Warschau bestimmt. Zum neuen Präsidenten der Organisation wurde der Amerikaner Sweeney, Direktor der Guggenheimstiftung in New York (des ehemaligen non-objective-museum), gewählt.
Der Verband zerfällt in Ländersektionen. Deutschland war auf der Tagung in Neapel durch Linfert, Schiff (Köln), Dargel (Berlin), Vietta (Darmstadt) vertreten. Von der Leitung der deutschen Sektion war diesmal nur der Sekretär, Hans Theodor Flemming (Hamburg), anwesend.
Die Tagung in Italien war durch ein Komitee unter der Leitung von Mlle. Palma Bucarelli, die der staatlichen Galerie moderner Kunst in Rom vorsteht, vorbereitet, ferner durch die Generalsekretärin der AICA, Frau Gille-Delafon (Paris) und Giovanni Garandente (Rom).
Das Programm war auf Neapel und Palermo verteilt. Der Kongreß wurde im ehemaligen Hoftheater des königlichen Palastes von Neapel eröffnet und mit einem festlichen Empfang im Museum von Capodimonte eingeweiht, übrigens einer der jüngsten und gelungensten Schöpfungen der modernen italienischen Museumstechnik. Die Sitzungen fanden im königlichen Palast statt, über dem Golf von Neapel, im Antlitz des Vesuvs. Sie waren am Donnerstag, dem 19. 9. in Neapel abgewickelt, mit einer Sitzung der ständigen Mitglieder der AICA. Darauf erfolgte die Überfahrt nach Palermo.
Die Tagung hatte zwei Verhandlungsthemen, weitgehend auf Vorschlag des italienischen Kunsthistorikers Lionello Venturi, gewählt: „Methode und Terminologie der Kunstkritik" und als zweites „Everyday life and value of forms", womit offenbar das gemeint war, was wir angewandte Kunst und Formgebung im gegenwärtigen Alltag nennen.
Das einführende Referat zur Kunstkritik wurde von Venturi gehalten. Die zweite Diskussion über die Formgebung wurde von René Huyghe (Paris) durch ein großes, mit Projektionen belegtes Referat eingeleitet. Für die einzelnen Themen waren Referenten bestimmt. Zur Kunstkritik wurde Entscheidendes durch die Holländer beigetragen, doch drang der französische Vorschlag, einen „Dictionnaire" der modernen Kunstbegriffe — offenbar nach dem Vorbild der Académie française — in Angriff zu nehmen, nicht durch.
Die Hauptreferenten zur methodologischen Klärung waren Hans Redeker, Jaffé (Holland), M. van Emde Boas (Holland), Argan, Giuasta Nicco Fasola (Italien), Werner Hofmann (Österreich), Venturi (Italien). Die Verhandlungssprache war französisch, selten englisch.
Es lag im Wesen der terminologischen Problematik selbst begründet, daß diese Fragen offen blieben. Venturi wies darauf hin, daß erst im 18. Jahrhundert „Kunst" zu einem fachwissenschaftlichen Begriff entwickelt wurde. Lessing hat den Begriff der „bildenden Künste" geprägt (in lateinischen Ländern: figurative Künste). Aber dieser Begriff sei nicht mehr zulänglich, seit Kunst weitgehend non-figurativ geworden ist, abstrakt, und außerdem schließe der Begriff die Architektur nicht ein. Er erinnerte daher an die zwei neuen Begriffe, „plastic arts und visual arts", aber auch sie reichten nicht aus, um das weite Feld der Künste zu erschöpfen. Venturis Vorschlag, den Unterschied zwischen Kunsthandwerker und Künstler zu erörtern, fiel auf weniger fruchtbaren Boden. Ebensowenig wurde die englische Unterscheidung zwischen „artist" und „art", zwischen künstlerischer Schöpfung und dem vollendeten Kunstwerk, beachtet.
Wenn es schon schwer ist, innerhalb eines Landes Begriffe zu klären, so erwies sich vor einem so bedeutenden, internationalen Parkett die begriffliche Sonde als doppelt kompliziert. Es besteht kein Zweifel, daß wichtige Beiträge zur Frage „abstrakte Kunst" beigesteuert wurden, so durch Leymarie (Paris), Sweeney, Huyghe und die Holländer unter dem Einfluß Mondrians. Dabei offenbarte der Streit vor dem Gremium etwas Überraschendes: daß bei der grundsätzlich positiven Haltung der AICA zur modernen Kunst — die Mitgliedschaft ist geradezu dadurch mitbedingt — die Begriffsscholastik nicht mehr die gleiche Rolle spielt. Unglücklicherweise boten die Exkursionen nach Pompeji — Professor Majuri, Direktor von Pompeji, zeigte die jüngsten Ausgrabungsergebnisse — Cuma, Pozzuoli keinen Diskussionsstoff für die moderne Kunst. Lediglich die Besichtigung der modernen Olivettifiliale in Pozzuoli brachte die Mitglieder mit modernster, italienischer Bauweise, die in Mailand, Turin, Ivrea eine so wesentliche Rolle spielt, in Berührung. Die „Triennale" von Mailand stellte die Probleme praktisch, die auf dem Kongreß theoretisch erörtert wurden: Moderne Kunstformen im Alltagsleben und Bedeutung der modernen Kunst für den heutigen Menschen überhaupt. Erst das zweite Thema forderte das Leben selbst heraus, was von Huyghe in frappanten Beispielen erörtert war. Das bewies, wie richtig dies zweite Thema gewählt war. Zu ihm wurde in Neapel und fortführend in Palermo von Jaffé (Holland), Hodin (London), Herbert Read (London), Gille Dorfles (Paris), Laymarie (Paris), Champigneulle (Paris), Celebonovic (Jugoslawien) diskutiert. Aber in der Mittelmeersonne, unter dem vegetativsten Süden, wirkte diese nordische Bemühung um abstrakte Formen des Autos, der Wohnblocks, der Gebrauchsgegenstände unwirklich. Daher wird eine Übereinstimmung von Anschauungsmaterial und Verhandlungsstoff bei einem Kongreß, an dem die wichtigsten kritischen Kräfte zur gegenwärtigen Kunst versammelt sind, künftig nicht zu umgehen sein.
Die Gastlichkeit der Italiener konfrontierte den Kongreß in Neapel und Sizilien mit der hochentwickelten, italienischen Aesthetik im Museumsbau — so das kostbare, neue Museum Abbattelis in Palermo — und dem Gipfel der Archäologie. In solcher Umgebung war die enge, persönliche Fühlungnahme unter den Nationen um so ergiebiger. Auch Vertreter aus Israel, Polen, Ungarn, Jugoslawien waren erschienen: die Polen wiesen mit Recht auf ihre jüngsten, völlig freien Kunstpublikationen hin, so die Ausgabe des Przeglad Artystyczny. Vielleicht ließe sich dies einzigartige Forum der AICA noch mehr zu einer Koordinierung der modernen Kunstbestrebungen auswerten. Das wurde unter den Kongreßmitgliedern zweifellos privat angebahnt. Der Kongreß wurde im italienischen Fernsehen — bei einem Festkonzert in den Thermen von Pozzuoli — übertragen. Den Abschluß bildete die unvergleichliche Landschaft des Monte Pellegrino bei Palermo und eine Besichtigung der 20 000 Jahre alten Felsritzungen der Addaurahöhle bei Palermo. Es ist gewiß zu bedauern, daß die Bemerkungen der modernen Kunstkritiker zur alten Kunst, in der sie ebenso souverän zu Hause schienen wie in der neuen, nicht vermerkt wurden. Sie hätten ein stattliches Tagebuch ergeben.

Vietta

## AUSSTELLUNGEN

### Die deutschen Expressionisten in New York

Die große Ausstellung deutscher Expressionisten, die jetzt den New Yorkern im Museum of Modern Art gezeigt wird, erregt bei den Deutschen gerührte Wiedersehensfreude, bei den Amerikanern Bewunderung gemischt mit Verwunderung. Es sind 170 Gemälde, Plastiken und Drucke, ausgezeichnet in zwei Stockwerken präsentiert. Die Eröffnung war ein großes gesellschaftliches Ereignis.

Bewunderung gemischt mit Verwunderung: weil der hohe Standard dieser Werke ohne weiteres begriffen wird, weil anderntei1s der an französischer Kunst seit Jahrzehnten ausgerichtete Geschmack sich nicht ohne weiteres in der fremden Landschaft zurecht findet.

In diesem Museum sah man immer — als teuren Besitz — die schönsten Plastiken von Lehmbruck, die großen Wandgemälde von Beckmann, das Londoner Bild von Kokoschka und sein Porträt des Kunsthistorikers Tietze, zehn oder zwanzig der zauberhaftesten Klees — sie verweilten inmitten der Franzosen, Italiener und Amerikaner. Die Ausschließlichkeit dieser Schau aber enthüllt in ihrer nationalen Abgeschlossenheit die Eigenart einer nur wenig entgegenkommenden Mentalität, einer noch im Farbenrausch bedrückenden Einsamkeit. Eine bemerkenswerte Ausstellung ist immer viel mehr als eine Ausstellung: soll sie einen Sinn haben, so muß sie für die Beschauer eine Entdeckung gemacht haben; denn um nachzudenken, muß man sich vorher gewundert haben. So ist es hier der Fall. Das amerikanische Publikum wundert sich, daß dicht neben der viel sanfter zu Herzen gehenden, emotionell stets kontrollierten Weltläufigkeit der Franzosen eine Welt liegt, die dem Unwetter näher ist als dem Schönwetter.

Erst in einer so umfassenden Schau von 170 Werken, erst durch die Gesamtheit, erst unter einem fremden Himmel, in einem fremden Klima, wird es offenbar, daß jener explosive Drang, sich selber durch ein Bild oder eine Skulptur auszudrücken, den wir Expressionismus nennen, nichts anderes war als der Drang, die eigene Geängstigtkeit, Ruhelosigkeit, Isoliertheit, die Ahnung vom Untergang der bisherigen Erde, die Agressivität auszudrücken. Die einen waren geladen mit Kritik und Haß und schlugen los — das waren die George Grosz und Otto Dix — die andern versteckten sich in den Traum — wie Wilhelm Lehmbruck und Paul Klee — und nur ganz wenigen gelang das Bild, das sein schöner Abglanz und eine vertiefte Steigerung der Realität ist. Wenn nicht alles trügt, werden diese den leichtesten Zugang zum Publikum von New York finden. Kleine Gruppen von Bewunderern sammelten sich schon in den ersten Tagen vor der „Frühen Stunde" von Karl Hofer.

Die New York Times schrieb: „Die charakteristischste Eigenschaft der deutschen Kunst während dieser Epoche war aber vielleicht die neue Betonung der psychologischen Reaktionen des Künstlers auf seine Themen — im Gegensatz zu der vorausgegangenen objektiven Stellungnahme. Diese Reaktionen zeigten sich in der Anwendung von Übertreibung und Verzerrung der Form, in einer Gewaltsamkeit der Farbe. Man spürt unterirdisch die alten gotischen Illustrationen, die Fantasien von Bosch und Breughel und Dürer, die Masken von Ensor."

Das amerikanische Publikum würde — falls es einem Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts den Lorbeerkranz verleihen sollte — höchstwahrscheinlich Matisse wählen. An ihm wird es sich nimmer sattfreuen. Man versteht also, daß die deutschen Expressionisten einstweilen ein Neuland sind — obwohl sie doch seit jeher in amerikanischen Sammlungen reich vertreten sind. In der Vorhalle dieser Ausstellung hängt, als historischer Merkpunkt, das große Gruppenbild von Kirchner, das die Gründer der Brücke beieinander zeigt: diese keineswegs heitere Gruppe ist ein Meisterwerk; da wird die Abwehr gegen das Außen sofort manifestiert. Gegenüber steht in klassisch-romantischer Ruhe eine nackte Frauenfigur von Gerhard Marcks. In den ersten zwei Sälen Schmidt-Rotluff, Nolde, Müller, Heckel, Kandinsky, Jawlensky, Marc, Macke, Kirchner: wenn man hinhorcht und auf Bemerkungen wartet, begreift man bald, daß dem amerikanischen Betrachter der Zugang nicht leicht fällt — Nolde und Heckel sind ihm nordische Problematiker, und er atmet leichter, wenn er vor den so kühlen, aber so anmutig ansprechenden Abstraktionen von Kandinsky und vor den lachenden Mädchen zwischen viel grünem Laub von Macke steht.

Im nächsten Saal die gotische Versunkenheit von Lehmbruck, die aber jedem Besucher dieses Museums vertraut sind. Auch Kokoschka ist vertraut, aber zum ersten Mal sind Bilder aus seiner letzten Epoche gekommen, in heftigem Grün und feurigem Rot. Und dann Corinth. Abermals im nächsten Saal die Romantiker: Carl Hofer, Lyonel Feiniger, Paul Klee — sie alle sind ausgesprochene Lieblinge, die Auswahl ihrer Arbeiten könnte gar nicht sinnfälliger sein, die Verwandtschaft zur deutschen Musik — ob nun Schumann oder auch Alban Berg — macht es leichter, sich mit ihnen zu befreunden. Zuletzt die neueren wie Baumeister, Werner, Nay, Winter — die Nachfahren, die Erben, die Mühe haben, für sich gewertet zu werden. „Es ist gut, aber ähnliches wird auch bei uns und anderswo gemacht," schrieb der Kritiker einer kanadischen Zeitung. „Das spezifisch deutsche hat aufgehört."

Es bleibt abzuwarten, ob die Ausstellung auch nur annähernd die Attraktion wird, die das Lebenswerk Van Goghs oder jene Sammlung von Photos zum Leben des Menschen war, die durch die Welt wandert. Der Besuch steigt von Tag zu Tag nur sehr langsam, aber stetig.

Otto Zoff (New York)

### Münchner Kunstbrief

Generaldirektor Buchner hat kurz vor seinem Ausscheiden aus den Staatlichen Gemäldesammlungen der Neuen Pinakothek und der ehemaligen Staatsgalerie zu einer neuen Aufstellung verholfen. Nachdem nämlich die Bilder der Alten Pinakothek aus dem „Haus der Kunst" ausgezogen waren, ist nun dessen Westflügel frei geworden. Der Staat verfügt weiterhin über diese Räume, obwohl er (unerforschliche Wege des Fiskus) eine enorme Miete an das Finanzministerium dafür zahlen muß. Deshalb ist man in Konservatorenkreisen geneigt, auch diese Unterkunft nur als Provisorium anzusehen. Man träumt von einem neuen, modernen Haus für die Sammlungen des 19. und 20. Jahrhunderts. Obwohl dies alles noch Zukunftsmusik ist und von der Initiative des neuen Generaldirektors Prof. Martin abhängen wird, kann doch schon heute gesagt werden: ein neuer Museumsbau, der für die Großformate des 19. Jahrhunderts sehr viel Hängefläche beanspruchen würde, lohnt sich schwerlich. Der Hitlersche Kunstpalast scheint durchaus zureichend für vieles, was jetzt hier Platz gefunden hat. Man besitzt genügend Monumen-



Armin Sandig

talbilder von den wunderbar schweigenden Schlachtenbildern Wilhelm von Kobells (alle sollte man aufhängen!), den Staatsaktionen von Peter Hess, den großformatigen Nazarenern und Rottmanns bis zu Feuerbach, Böcklin, Piloty, Kaulbach, Makart, Lenbach und Stuck, um die hohen unteren Säle zu füllen. Die niederen Räume im ersten Stock stünden dann den Landschaften der Romantik und des Biedermeier bis zu Menzel, Leibl und der Münchner Schule des ausgehenden Jahrhunderts zur Verfügung. Aber mit dem Besitz der Staatsgalerie, d. h. mit der Franzosensammlung Tschudis und allem, was später an gültigen Werken des 20. Jahrhunderts gesammelt wurde, sollte man in ein modernes Haus ziehen, dabei Hans von Marées als Auftakt mitnehmend, der ja auch früher ein Kernstück der Neuen Staatsgalerie bildete. — In der heutigen, nicht gerade glücklichen Anordnung Buchners müssen sich die Werke des 20. Jahrhunderts zu sehr zusammendrängen, wobei „Blauer Reiter" und „Brücke" in bunter Mischung neben Münchner Akademikern der Neuen Sezession auftreten, gute Abstrakte von heute neben provinzielleren Arbeiten hängen. Außer der Raumnot werden hier auch gewisse Unterlassungssünden Münchens für den konzentrierten Aufbau einer Galerie des 20. Jahrhunderts offenbar. Es wird die Aufgabe künftiger Sammeltätigkeit sein, ähnlich wie zu Tschudis Zeiten über den Rahmen Deutschlands hinaus, bleibende Werke der Gegenwart an München zu binden.

Neben der großen Sommerausstellung im „Haus der Kunst" (siehe Heft 1/XI 57) gab es viel heutige Kunst zu sehen. Die städtische Galerie exzellierte mit dem graphischen Werk von Miró, dem an dieser Stelle schon eine Besprechung gewidmet wurde (Heft 1/XI).

Das Amerika-Haus brachte acht amerikanische Künstler: vier Maler aus dem Staate Washington und vier Bildhauer aus New York. Alle kommen aus dem Grenzbereich gegenständlicher Phantasie, deren Spuren sich auch in abstrakten Werken zeigen. Am bekanntesten wurde in Europa Mark Tobey (geb. 1890) (siehe Heft 3/XI), in welchem tachistische Malerei einen ihrer Vorläufer zu entdecken glaubt. Seine Weißgespinste gehen auf Gebilde zurück, in denen eine Gegenstandswelt, ein Mikrokosmos von Menschen und Dingen noch erkennbar ist, aber so, als habe ein höheres Wesen mit ihnen ein Puzzlespiel getrieben. Später wird alles übersponnen und geht in einem subtilen Strichgewirr unter. Die Farbe verflüchtigt sich in feinste Grauschwebungen. Amerika blickt hier mehr in die meditative Welt des Fernen Ostens hinüber. Ähnliches gilt von dem realistischeren Ausdrucksbereich des Morris Graves (geb. 1910). Sein Anschluß an ostasiatische Malerei erscheint bewußter. In seinen Vogelbildern kreuzt sich die Kalligraphie japanischer Tuschzeichnungen mit abendländischer Gespensterphantasie. Guy Anderson und Kenneth Callahan (beide 1906 geb.) suchen eher im Religiösen. Die — freilich konzentrierteren — Werke Blakes scheinen Callahan beeinflußt zu haben. Seine zartfarbigen Wirbel von Menschenleibern im Strome eines Geschehens, Bilder, die noch einem älteren Symbolismus angehören, lösen sich neuerdings ins Abstrakte auf, versuchen aber etwas Mystisches in ästhetischer Form zu wahren. Die ausgestellten Bildhauer siedeln auf dem Felde eines abstrakten Surrealismus mit groteskem Einschlag. Während die jungen Engländer hier eine Linie fortsetzen, die durch plastische Arbeiten von Gonzales, Picasso oder Max Ernst angeregt wurde, scheinen diese jüngeren Amerikaner mehr von ihrem Landsmann Roszak beeindruckt, dessen gespenstisch ausgreifende Hohlraumplastik vor allem Werke des allerdings weicheren Martinelli (geb. 1913) angeregt haben. Schwerer erscheinen die gedrehten Stahlblechformen von Seymour Lipton (geb. 1903), vitaler dagegen die energisch modellierten Groteskfiguren von David Hare (geb. 1917) (Abb.). Zu den „Organikern" kann man die Arbeiten der Bildhauerin Rhys Caparn (geb. 1909) rechnen, die aber im Phantastischen auch einen lyrischen Zug bewahrt. Vergleicht man deutsche Bildhauerei der Gegenwart, so muß auffallen, daß diese beinah surrealistische Richtung der Plastik bei uns kaum vorhanden ist, was gerade bei dem deutschen Wesen schwer erklärbar bleibt.

Die Münchner Privatgalerien widmeten sich abstrakter Malerei in vier eindrucksvollen Spielarten. Bei Günther Franke sah man neue Bilder von E. W. Nay. Seine sonnenhaften Farbkondensationen gibt es nun schon eine Weile. Manche meinten deshalb, das Thema sei nun ausgeschöpft und erwarteten von der Formenphantasie Nays neue Einfälle. Sie sehen aber nicht genug, welche Möglichkeiten seine so einfach erscheinenden Motive bieten. Die kreisenden Farbstrukturen haben soviel Variationsreichtum, daß sich in ihnen die rhythmische und klangliche Phantasie des Malers ausleben kann. Im Klanglichen zieht Nay die Summe seiner Farberfahrungen, manchmal auf der kühlen, manchmal auf der warmen Skala des Spektrums aufbauend. Seine Farbphantasie hält durch, oft lichter als früher und niemals bunt. Zum Schwebenden dieser Gebilde trägt die peinture bei, die sich in heiterem Vibrato der Fläche mitteilt.

Poliakoffs reife Kunst (bei Stangl ausgestellt) bildet hierzu den schwereren Gegenpart. Seine großen Formen gleichen Gesteinsgeschieben. Aus einfachen Farbblöcken baut sich die Fläche auf, meist von den Rändern zu einer lichteren Mitte hin. Selten wiederholt sich ein Farbklang, doch dominieren sonores Braun, Purpur, dunkelndes Blau und mattes Grün, in die ein helleres Ocker oder ein Ziegelrot gebettet werden. Fast immer ist die Materie breitpinslig über eine Untermalung gelegt, wobei die Farbe trotz aller Dichte kaum materiell wirkt.

Die exquisite neue Galerie von van de Loo begann mit einer Ausstellung von K. R. H. Sonderborg. Hier herrscht Dynamik bis zur Turbulenz, eine Schwärze, die in wildem Staccato über das Papier jagt. Weiße Geschosse wühlen das Schwarzfeld auf. Eine ganze Kraterlandschaft geborstener, atomisierter und durcheinanderrasender Formen entsteht (Abb.). Selten nur blackt ein schwelendes Rot durch den Geschoßwirbel. Hatten die früheren Bilder noch Analogien zu technischen Prozessen, so scheint die Materie jetzt selber losgelassen, ein Analogiespiel zur Atomexplosion. Man steht beklommen vor manchen Visionen einer Apokalypse 1957. So etwas wühlt heute bei vielen jungen Malern, bei keinem aber so rasant wie bei diesem 34jährigen Hamburger. Auf die schwelende Unruhe unserer Zeit reagiert er mit der aufgestauten Energie eines Vulkans.

Die Galerie 17, jetzt von den Freunden junger Kunst übernommen, zeigte Bilder und Graphik von Armin Sandig (Abb.). Hier wirkt sich die Welt, in der wir leben, nicht so unmittelbar aus. In seinen Improvisationen spürt man eher den Ausfluß einer Innenwelt, die sich von äußerem Geschehen unabhängig glaubt und nur den Regungen der eigenen Seele folgen möchte. Formal erscheint diese Kunst noch wenig entschieden; sie ergeht sich in einem Nuancenspiel von Farben, die manchmal etwas zu weich und zu melodisch ineinander tauchen. Plötzliche Energiestöße der Farbe geraten unter Umständen eher grell als kräftig. Am überzeugendsten vermag sich Sandig augenblicklich in seinen Tusch- und Federzeichnungen auszusprechen, die ein Gefühl sehr unmittelbar und subtil niederschreiben.

Juliane Roh

**Die Stuttgarter Behr-Galerie**

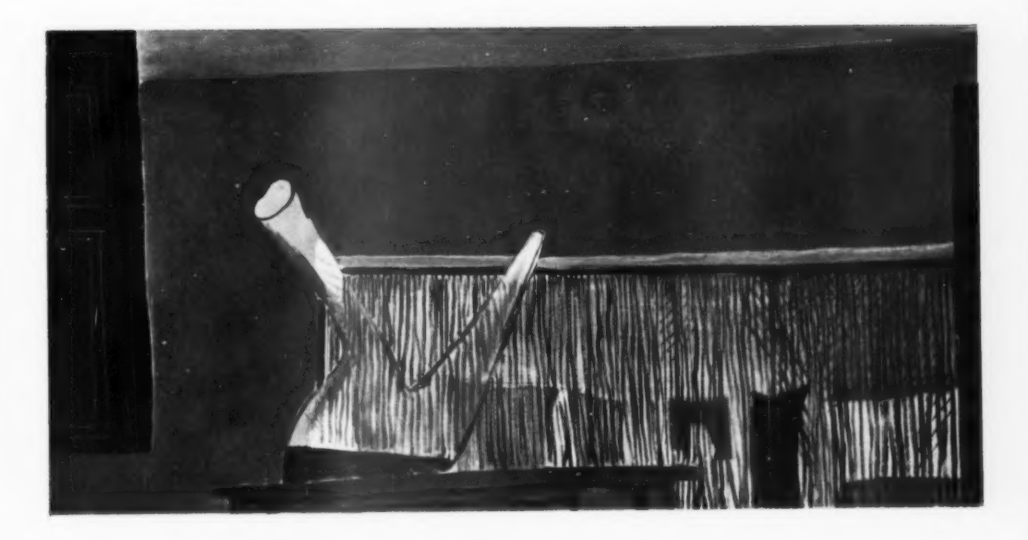
Seit der Jahrhundertwende gingen immer wieder bedeutende Anregungen von Stuttgart aus, besonders auf dem Gebiet der bildnerischen Erziehung und der Schriftgestaltung. Wenn man hie und da sogar von einer „Stuttgarter Schule" spricht, so mag das zumindest für die erwähnten Bereiche mit Recht geschehen. Gewiß ist, daß die wirkliche Bedeutung Stuttgarts als Ausgangspunkt neuer Wege bildnerischen Gestaltens, gemessen am aktuellen Kunstgeschehen dieser Stadt, nicht voll zum Ausdruck kommt.
Ein interessanter Versuch, dem entgegen zu wirken, wird seit kurzem in einer neuen Galerie in zwei Räumen des Hauses Behr am Hauptbahnhof unternommen. Die Initiatoren Anton Stankowski, Berthold Hackelsberger und Klaus Bendixen haben, „um den bannenden Horizont des Gewohnten" zu übersteigen, ihre erste Ausstellung einem bestimmten Thema unterstellt:
„Gewachsene und geschaffene Form". Eine Anzahl natürlich gewachsener Dinge also, zusammengebracht mit Fragmenten und Stücken unserer technisch-künstlerischen Umwelt und des eigentlichen Kunstbereiches. „Dinge", „Fragmente", „Stücke", die gerade durch willkürlich erscheinende Zusammenstellung schroff isoliert, zu Objekten gleichsam mit Ausrufezeichen werden. Wenn vor dem Unscheinbaren oder vorweg Klassifizierten, vor dem bislang Unbeachteten ein ursprüngliches Seherlebnis aufleuchtet, dann ist der angestrebte Zustand erreicht, die innere Voraussetzung zu einem Exercitium vergleichenden Sehens. Dieser „offizielle Sinn" einer solchen Schau, seit Jahrzehnten gelegentlich praktiziert, schöpferisch ermöglicht durch Ittens Vorlehre, wurde hier durchaus lebendig und aktuell erhalten: Neben dem Bekannten, den Strukturphotographien, Schmelzklumpen, konstruktiven Kunstobjekten, Stanzabfällen, dem Wurzelwerk usw., wurden neu aufgedeckte Sehzonen hereingebracht: Erregend, wie ein alter Mallappen, sorgsam unter Glas ausgebreitet, sich nun — unter dem Diktat des Tachismus — ganz evident in die Zusammenhänge eingliedern läßt. Im Ganzen eine dankenswerte Schau, frei von Banalitäten und dem kommerziellen Sog offiziöser Kunstbetriebsamkeit.
Inzwischen ist in diesen Räumen eine zweite Ausstellung mit den Arbeiten der Maler Lothar Quinte, Reutlingen, und Emil Kiess, Tuttlingen, eröffnet worden. Die jungen Maler, beide mehrmals herausgestellt und anerkannt, zeigen zunächst untereinander und zum Tachismus hin in der dispersiven Lösung vom Konstruktiven und Präzisierten, verwandte Züge.
Während Quinte, der Gewandtere, sprunghaft — vielleicht zu rasch — im erregten Zeichen, im Schwarz und Weiß seine Wirkung findet und gelegentlich, gerade in den angewandten, architekturgebundenen Arbeiten brillant und mit verwegenem Schwung sein Material zwingt, ist der schwerblütige Kiess bemüht, „alles in Eines zu kehren". Aber in der Monotonie seiner tektonischen Gefüge hält er eine echte malerische Leidenschaft fest, die zu einer Farbigkeit von tiefer Sättigung und zu intensivem Ausdruck drängt.

F. Seitz

**Eberhard Schlotter**
(Siehe Farbtafel)

Ein gleichsam eingeborenes Wissen um das seinem Naturell Gemäße ließ Eberhard Schlotter, dessen Bilder im September im Suermond-Museum Aachen zu sehen waren, zum Maler der Realité poétique werden. Mit anderen Worten: diesem Künstler, der mit der Natur „heureux comme avec une femme" ist, wird die Poesie des Gegenstandes zur Poesie des Kunstwerks. Jedoch sind die Stimmungsmomente in seinen Bildern - auch im geringsten Einzelzug, auf der letzten Handbreit Leinwand - Folge des Aufbaus von Form und Farbe und nicht umgekehrt. Bezeichnend für ihn ist die Tendenz zum Szenischen, das Abbrechen von Motivteilen und deren freie Ordnung in der Summierung von Eindrücken: Häuserzeilen, schmucklose Fassaden, Balkons, Fensterhöhlen mit Schatten angefüllt, erfahren kulissenhafte „Stückungen" und verbarrikadieren den Bildraum nach der Tiefe zu; dabei bilden Drähte, Stangen und neuerdings „südliche Attribute" die graphische Stimmführung, welche das Bildgewebe „staffieren" und bis in jeden Bildwinkel hinein schwerelos stützen. Möchte man derart nicht konstatieren, daß dieser Maler die „Probleme der Abstrakten" mit geradezu unpathetischer Selbstverständlichkeit in eine feste und mediterrane Wirklichkeit zu übertragen vermochte? Indessen ist Schlotter während seines spanischen Aufenthaltes (1956—57) eminent farbig geworden und seine „murale" Palette hat er vollends aufgegeben. Ja, seine von der Nur-Wirklichkeit abgehobenen Themen entdeckt er immer wieder neu und erfindet zugleich die ihnen adäquaten Mittel. So offenbart sich auch in immer neuen Abwandlungen und Bilddurchführungen ein entscheidendes Gesetz seines Schaffens, der Wille zur Klarheit, zum Wert der Form, das heißt jenen Ordnungen, die seit dem Erlebnis des Südens in Schlotters Werkstatt eingezogen sind. Kurzum: die Wirkung, die sich aus Schlotters Malerei herleiten läßt, umgreift nicht wie bei Werner Heldt die verlassene Nüchternheit, sondern macht den Zauber der Dinge sichtbar und spürbar.

K. F. Ertel



Eberhard Schlotter, Drinnen und Draußen, 1957, Öl

**BÜ**

**Ne**

De
dre
Ge
„C
„C
(W
zar
im
bü
Sc
Mü
bec
Zei
drit
zur
zar
sie
Bru
ste
my
der
Ka
unt
tät
Kur
giä
ein
We
sar
Cé
Str
sch
diti
ste
u.
Ku
we
am
nar
Mi
Ka
Be
Imp
zu
Eru
Sei
mit
die
hau
me
Ein
Cé
be
stru
fes
sitä
am
nic
ist
die
Hö
Vic

## BUCHER

**Neue Cézanne-Literatur**

Den grundlegenden Publikationen über Cézanne, die in den dreißiger Jahren erschienen sind: der Cézanne-Biographie von Gerstle Mack (New York 1935), L. Venturis zweibändigem Werk „Cézanne, son art, son œuvre" (Paris 1936), der Untersuchung „Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive" (Wien 1938) von Fritz Novotny und Jakob Rewalds Werk „Cezanne, sa vie, son amitié pour Zola" (Paris 1939), hat die neue, im Gedenkjahr 1956 erschienene Cézanne-Literatur nichts Ebenbürtiges gegenüberzustellen, es sei denn Kurt Badt's Schrift „Die Kunst Cézannes", Prestel-Verlag München. Badt, der bei seinen Malversuchen von Cézanne beeinflußt worden ist und ein ausgezeichnetes Buch über die Zeichnungen von Delacroix geschrieben hat, beschäftigt sich im dritten Kapitel mit Cézannes Religiosität. Was hat die Rückkehr zum Katholizisimus für den Menschen, was für den Maler Cézanne bedeutet? Wie kam es dazu? Badt verwirft die Bagatellisierung dieser Wandlung als Unterwerfung des willensschwachen Bruders unter den Einfluß der frommen und willensstarken Schwester Maria — Cézanne habe sich vielmehr durch eine christlich mystische Weltauffassung der Kirche genähert. („Im Alter werden wir alle Mystiker", sagt Goethe.) Thematisch spielt das Katholische keine Rolle bei Cézanne. Indem Badt dessen Malerei unter dem doppelten Gesichtspunkt der Einsamkeit und Religiosität betrachtet, weist er nach, „daß der geistige Inhalt in der Kunst Cézannes etwas effektiv, wenn auch unthematisch Religiöses ist, nämlich der Glaube an die Ewigkeit des Seins, die er einmal in Gott glaubt, dann aber in der Wirklichkeit der Welt schaut und in seinen Werken als einen neuartigen Zusammenhang und ein Zusammenstehen der Dinge darstellt". Cézannes Kunst handelt von der „Struktur" der Welt, und diese Struktur, als religiöses Symbol verstanden, erklärt allein die verschiedenen Seltsamkeiten seiner Kunst — die im Sinne der Tradition falschen Perspektiven, die Zurückführung der Dinge auf stereometrische Körper, die Systematik der Fleckentechnik — u. z. im Zusammenhang mit seinem gelebten Leben. Man hat die Kunst Cézannes, weil sie frei vom Akzidentiellen und Ephemeren, weil sie ohne Pathos, ohne Stimmung und ohne Anteilnahme am Einzelschicksal ist, „außermenschlich" und „lebensfern" genannt — eine Deutung, die Badt überzeugend widerlegt.

Mit großem Gewinn hat der Referent auch das fünfte und letzte Kapitel gelesen, das von Cézannes historischer Stellung und Bedeutung handelt. Wie stand Cézanne zum Realismus, wie zum Impressionismus, wie zum Symbolismus? Wie zu Delacroix? Wie zu Poussin? Alle diese Fragen werden von Badt mit großer Erudition erschöpfend behandelt.

Sein Buch, in klarer und anschaulicher Sprache geschrieben, vermittelt dem konzentrierten Leser tiefe Einsichten nicht nur in die Kunst Cézannes, sondern in das Wesen der Malerei überhaupt. Es ist ein Lesebuch, das den Abbildungen nur eine dokumentierende Funktion zukommen läßt.

Ein Schaubuch im schönsten Sinn des Wortes hingegen ist der Cézanne-Band, der im Verlag M. Dumont-Schauberg Köln erschienen ist. Den einleitenden Text und die instruktiven Bildbeschreibungen hat Meyer-Schapiro, Professor für Kunstgeschichte an der New Yorker Columbia-Universität, verfaßt. Der größere Teil der Farbtafeln gibt Werke aus amerikanischem Besitz wieder, von denen viele bei uns gar nicht oder nur unzulänglich bekannt sind. Der Spätstil Cézannes ist mit einer Anzahl von Bildern vertreten, die jenen recht geben, die gerade in den Werken aus Cézannes letzter Lebenszeit den Höhepunkt seiner Leistungen erblicken. — Die Montagne Sainte Victoire aus der Sammlung Caroll S. Tyson, Philadelphia, entstanden 1904/1906, ist, wie Meyer-Schapiro schreibt, „ein brausender Gesang, in dem Erde, Gebirge und Himmel in einen gemeinsamen Hymnus vereinigt werden."

Das im bürgerlichen Geleise verlaufene Leben Cézannes bietet dem Biographen keinen so dankbaren Stoff wie etwa das van Goghs oder Gauguins. Trotzdem liest man die Cézanne-Biographien von Jean de Beucken und Henri Perruchot mit großer Anteilnahme. J. de Beucken hat die Quellen vielleicht sorgfältiger studiert und stärker ausgewertet, doch Perruchot versteht fesselnder zu erzählen. J. de Beuckens Biographie „Cézanne, Künstler und Bürger" erschien, ins Deutsche übersetzt von Dr. Elisabeth Serelmann-Küchler, im L. Staackmann Verlag, Bamberg. Die deutsche Ausgabe der Biographie Perruchots wird der Bechtle Verlag Esslingen demnächst herausbringen, in dem bereits Perruchots Van-Gogh-Biographie erschienen ist. I. z.

**Cézannes Gespräche mit Gasquet**

Die Auseinandersetzung mit Cézanne ist weit von einem Abschluß entfernt: als derart unerschöpflich erweist sich dies Genie, und man sollte dabei einen der tiefgründigsten Aufsätze über Cézanne, der auf Willi Baumeister zurückgeht, nicht vergessen: für Baumeister war Cézanne so gut der Lehrmeister schlechthin wie für die Kubisten und neuerdings wieder die Tachisten. Welchem Großen der Neuzeit ist dieser Reichtum nachzurühmen? Das Bändchen Paul Cézanne — Gespräche mit Gasquet, Briefe, erschienen im Rohwohlt-Verlag Hamburg (Rohwohlts Klassiker der Literatur und Wissenschaft), das die allerdings umstrittenen Gespräche Cézannes mit Gasquet enthält sowie Briefe, wird für jeden, der sich mit Cézanne befaßt, eine grundlegende Hilfe bedeuten. Die Einführung von Walter Hess weist in enger Anlehnung an das bedeutende Werk über Cézanne von Kurt Badt (Prestel-Verlag München), auf die entscheidenden Wegmarken zum Verständnis Cézannes hin, so das Verhältnis zur Natur (über das Wesentliches auch jenseits von Badt zu sagen wäre), den eigenständigen Bildraum, die Farbe und ihre Logik, das Licht, das „als solches für den Maler eigentlich nicht existiert", das Problem der Realisation, das von Badt unübertrefflich erhellt worden ist: es hängt eng mit der Natur zusammen. Um dies Problem zu erschöpfen, müßte man freilich den Naturbegriff des technischen Zeitalters, das von dem Angriff auf die Natur lebt, heranziehen: das würde in den Kern unserer Auffassung von Welt hineinführen, mit der sich aus dem technisch-wissenschaftlichen Bereich heraus zur Zeit Max Bense in seiner „Aesthetischen Information" (Agis-Verlag) faszinierend auseinandersetzt. Da ist, auf eine merkwürdige Weise, der Quellgrund der Natur zugunsten der Zeichensetzung zurückgestellt.

Wenn nun Bense beizupflichten ist, daß es in der „Aesthetik nicht mehr ohne Theorien geht", so unterfangen gerade die „Theorien", die Anschauungsweisen Cézannes selbst, ganz gleich, wie weit sie im einzelnen zuverlässig wiedergegeben sind, maßgeblich die moderne Kunst. Das Bändchen offenbart, wie der große Künstler auch groß gedacht hat, um zu dem, was er realisiert hat, zu gelangen. Er schreibt am 23. 1. 05 an Roger Marx: „Mein Alter und meine Gesundheit werden mir nie erlauben, den Traum von Kunst zu realisieren, den ich mein ganzes Leben lang verfolgt habe ... man setzt sich nicht an die Stelle der Vergangenheit, man fügt ihr nur ein neues Glied an ..."

Dieser Mystiker und Denker der Farbe, wie man heute weiß, überholt auf eine so merkwürdige Weise vieles, was nach ihm hereingebrochen ist, weil er, ursprünglich platonisch, „in den Farben das sichtbare Fleisch der Ideen und Gottes" sieht. Vietta

# NOTIZBUCH DER REDAKTION

## Die Toten

Der Kunsthistoriker Prof. Dr. Ludwig Justi, Generaldirektor der Ostberliner Staatlichen Museen, starb im Alter von 81 Jahren in Potsdam an den Folgen einer Grippeerkrankung.

René Auberjonois, einer der bedeutendsten Maler der Schweiz im 20. Jahrhundert, starb im Alter von 85 Jahren.

Oskar Hagen, Verfasser von Werken über Grünewald, über spanische und amerikanische Kunst, starb im 69. Lebensjahr als Ordinarius für Kunstgeschichte der Universität Wisconsin, U.S.A.

## Personalia

Der Bildhauer Hans Arp wurde 70 Jahre alt.

Der Kunsthändler Alex Vömel, Düsseldorf, beging seinen sechzigsten Geburtstag.

Prof. Dr. Hermann Graf wurde am 17. Oktober 70 Jahre alt. Er war Direktor der Meisterschule und der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern und Vorsitzender der von ihm ins Leben gerufenen Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler. 1956 wurde er zum Präsidenten der Pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften ernannt.

## Preise

Den Kunstpreis „junger Westen" in Höhe von 2000 DM, den die Stadt Recklinghausen alljährlich zur Förderung junger Künstler vergibt, erhielt der Bildhauer Emil Cimiotti, Stuttgart. Der Preis wird im nächsten Jahr für Graphiker ausgeschrieben.

Hans Uhlmann, nicht Karl Hartung, wie irrtümlich in unserem September-Heft angegeben, ist einer der beiden ersten Preisträger im Bildhauer- und Maler-Wettbewerb der Berliner „Interbau".

Den Lissone-Preis für Malerei 1957 erhielt Gérard Schneider, Paris. Die sieben Preise für die jüngere Malerei fielen an Antonio Tàpies (Spanien), Emilio Scanavino (Italien), Karel Appel (Holland), Serge Vandercam (Belgien), Fred Thieler (Deutschland), Mattia Moreni (Italien), Horia Damian (Frankreich).

## Ausstellungen

**Baden-Baden**
Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8a: 26. 10. bis 24. 11. „Georges Grosz, New York".

**Berlin-Zehlendorf**
Haus am Waldsee, Argentinische Allee 30: 23. 9. bis 27. 10. „Wilhelm Lehmbruck, Gemälde, Zeichnungen, Grafik".

**Bremen**
Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 5. 10. bis 13. 11. „Paula Becker-Modersohn, Gedächtnisausstellung anläßlich ihres 50jährigen Todestages am 20. 11.". 16. 11.—12. 12. „Staatliche Kunstschule, Bremen".

**Darmstadt**
Neue Darmstädter Sezession, Mathildenhöhe: Oktober „10. Jahresausstellung der Neuen Darmstädter Sezession. Jüngere italienische Plastik".

**Düren**
Leopold-Hoesch-Museum, am Hoeschplatz: 13. 10. bis 10. 11. „Ernst Krieg, Handzeichnungen".

**Düsseldorf**
5. Abendausstellung, Gladbacher Str. 69: 24. 10. bis 31. 10., 19—21 Uhr: „Johannes Geccelli, Bilder und Zeichnungen".
Galerie Hella Nebelung, Ratinger Tor 2: 15. 10. bis 15. 11. „Viktor Vasarely, Sophie Taeuber-Arp, Mondrian, Hans Krause, Lyonel Feininger". 19. 11—1. 1. 1958 „Das kleine Bild — Kleinplastik".
Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16/18: Oktober/November „Arnal, Serpan, D'Orgeix, Soulages, Sugai, Mathieu, Tàpies".
Galerie 22, Kaiserstr. 22: 11. 10.—6. 11. „G. Hoehme". November „E. Schumacher". Dezember „W. Gaul".

**Duisburg**
Städt. Kunstmuseum, Mülheimer Str. 39: 12. 10. bis 10. 11. „Alexander Camaro, Berlin". 16. 11.—8. 12. „Bund Duisburger Künstler, Malerei, Plastik, Grafik".
Kunstkabinett Duisburger Bücherstube, am Königsplatz: Oktober/November „Klaus J. Fischer".

**Essen**
Villa Hügel: 16. 10.—26. 11. „Vincent van Gogh, Dokumentation, Gemälde, Zeichnungen".
Galerie Schaumann, Hans-Luther-Str. 21: 3.—31. 10. „Hans Staudacher".

**Frankfurt/Main**
Galerie am Dom, Saalgasse 3: 23. 10.—12. 11. „Hannes Loos, Düsseldorf, Ölbilder und Grafik. Dieter Kerchner, Düsseldorf, Plastik". 13. 11.—3. 12. „Friedolin Frenzel, Frankfurt/M., Ölbilder und Grafik".
Zimmergalerie Franck, Vilbeler Str. 29: 10. 10. bis 5. 11. „Günther Berger, Plastik".
Frankfurter Kunstkabinett, Börsenplatz 13—15: 9. 10. bis 13. 11. „Fritz und Inge Vahle, Bildteppiche, Gemälde, Zeichnungen. Helmut Brinckmann, Plastik". 5. 1.—14. 12. „Heinz Battke, Zeichnungen. Siegfried Klapper, Ölbilder und Gouaches".
Kunstverein, Neckarstr. 9, II: 5.—27. 10. „Prof. Franz Radziwill, Dangast, Gemälde und Aquarelle".

**Freiburg/Br.**
Kunstverein, Talstr. 12: 29. 9.—27. 10. „Herbert Fischer, Roland Geffers, Christian Meckel, Otto Lang, Karlheinz Scherer, Irene Weitz-Schlösser".

**Friedberg/Hessen**
Wetterau-Museum: 6. 10.—3. 11. „Herm Dienz, Kollektivausstellung".

**Hagen/Westf.**
Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hochstr. 73: 13. 10. bis 24. 11. „Kulturdokumente Norddeutschlands aus dem Germanischen National-Museum Nürnberg unter besonderer Berücksichtigung von Westfalen". 19. bis 29. 10. „Russische Ikonen aus dem Besitz des Ikonen-Museums, Recklinghausen".

**Hamburg**
Galerie Commeter, Hermannstr. 37: 12. 10.—9. 11. „Siegward Sprotte, Gemälde, Tempera, Aquarelle".
Dr. Ernst Hauswedell, Fontenay 4: 5.—31. 10. „Die schönsten Bücher des Jahres 1956 bewertet nach Druck, Bild und Einband".
Helmut von der Höh, Große Bleichen 5: 5. 11. bis 30. 11. „Martin Andersch, Hamburg, Bilder und Grafik".
Galerie Rudolf Hoffmann, Rondeel 37: 10. 10. bis 8. 11. „Maler, Bildhauer, Architekten der freien Akademie der Künste in Hamburg".

**Hamburg-Langenhorn**
Griffelkunst-Vereinigung, Am Heerskamp 1: 27. 10. bis 10. 11. „Hans Sperschneider, Hamburg, Ölbilder, Hermann Teuber, Berlin, Aquarelle und Tempera-Arbeiten. Ursula Querner, Hamburg, Kleinplastik und Zeichnungen. 127./128. Bilderwahl".

**Hameln**
Studio-Neubau gegenüber der Weserbergland-Festhalle: 26. 10.—20. 11. „Künstler in Bildnissen".

**Hannover**
Galerie für moderne Kunst, Georgplatz 10: 8. 10. bis 7. 11. „Otto Dix, Aquarelle, Gemälde und Grafik".

**Heidelberg**
Graphisches Kabinett Dr. Hanna Grisebach, Karl-Ludwig-Str. 6: 1.—27. 10. „Fred Thieler, München, Gemälde und Aquarelle". 3.—17. 11. „Menschen und Landschaften Südamerikas, Malerei und Grafik von Esteban Fekete, Erica M. de Reyles, Hans Sperschneider". 22. 11.—20. 12. „Bernhard Epple, Malerei und Grafik. Alain Garnier, Keramik".
Heidelberger Kunstverein, Hauptstr. 97: 13. 10. bis 17. 11. „Josef Hegenbarth, Dresden, Gemälde und Grafik".

**Kaiserslautern**
Pfälzische Landesgewerbeanstalt, Villenstr. 5: 23. 10. bis 24. 11. „Josef Hegenbarth, Dresden, Handzeichnungen". 24. 10.—7. 11. „Englische Grafik der Gegenwart". 23. 11.—21. 12. „Pfalzpreis für bildende Kunst — Malerei und Kunsthandwerker der Pfalz mit Gästen".

**Karl-Marx-Stadt**
Städt. Kunstsammlung, Museum am Theaterplatz: 29. 9.—10. 11. „Prof. Gerhard Marcks, Köln, Plastik, Zeichnungen und Grafik. Prof. Fritz Griebel, Nürnberg, Papierschnitte".
Städt. Textil- und Kunstgewerbesammlung: Bis 20. 11. „Textilkunst und Kunsthandwerk fremder Völker aus eigenem Besitz".

**Karlsruhe**
Galerie Gallwitz, Karl-Friedrich-Str. 26, am Rondellplatz: 18. 10. bis Mitte November „Riccarda Gregor".
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 27. 10.—24. 11. „Gemälde und Grafik aus dem Besitz des Saarland-Museums Saarbrücken".

**Kassel**
Kulturhaus, Ständeplatz: 27. 10.—21. 11. „Hans Leistikow und seine Schüler".

**Köln**
Kunstverein, Hahnentorburg: 9. 10.—3. 11. „Joan Miró, das grafische Gesamtwerk". 9. 11.—1. 12. „Kölner Künstler 1957".
Galerie der Spiegel: 18. 10.—15. 11. „Max Ernst, Bilder von 1925—1957".

**Lindau-Bodensee**
Franklin-Institut, Lindenhofweg 51: 15. 9.—15. 11. „Frederick Könekamp, Kenneth Gee, Renate Friedlander u. a.". 6. 10.—9. 11. „Fridel Dethleffs-Edelmann, Ursula Dethleffs, Malerei, Grafik, Bildteppiche".

**Ludwigshafen/Rhein**
Kulturhaus: Oktober „Pfälzische Sezession" und „Gedächtnisausstellung Rolf Müller-Landau".

**Mainz**
Haus am Dom: 12. 10.—3. 11. „Herbstausstellung der Vereinigung bildender Künstler, Mainz, e. V.".

**Mannheim**
Galerie Inge Ahlers, P 3, 8: 12. 10.—16. 11. „Alfred Lörcher, Plastiken und Max Ackermann zum 70. Geburtstag, Gemälde".
Kunstsalon Lora Dauer, P 5, 11/12: 5.—26. 10. „Hildegard Osten, Lübeck, Wandteppiche, Decken, Stolen aus ihrer Handweberei". November „Franz Schnei, Neuenkirchen/Saar, Gemälde, Grafik, Keramik".
Städt. Kunsthalle: 13. 10.—10. 11. „Philipp Harth, Plastik und Zeichnungen". 16. 11.—8. 12. „Eine neue Richtung in der Malerei".
Galerie Rudolf Probst, im Schloß: 28. 9. bis Mitte November „Emil Nolde, Gedächtnisausstellung".

**M.-Gladbach**
Städt. Museum, Bismarckstr. 97: November „Ausstellung der Künstlergemeinschaft DIE PLANKE".

**München**
Galerie Günther Franke, Stuckvilla: Oktober „Erich Heckel".
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 7: Okt./Nov. „Gustav Deppe". Nov./Dez. „Hans Platschek".
Kunstkabinett Klihm, Franz-Joseph-Str. 9/I: 15. 10. bis 20. 11. „Bruno Cassinari".
Städt. Galerie und Lenbachgalerie, Luisenstr. 33: Oktober „aktiv-abstrakt, Neue Malerei in Deutschland, Bissier, Cavael, Götz, Platschek, Emil Schumacher, Sonderborg, Wessel". 22. 11.—15. 12. „Paula Becker-Modersohn".

**Münster**
Westfälischer Kunstverein: 6.—27. 10. „Schwedische Grafik der Gegenwart".
Landesmuseum, Domplatz 10: 3. 11.—1. 12. „Kunsthandwerk in Westfalen".

**Oberhausen**
Städt. Galerie, z. Zt. Glasterrasse am Hotel Ruhrland: Oktober „Barth, Klippel, May, Pieper, Aquarelle und Monotypien".

**Offenbach**
Klingspor-Museum, Herrnstr. 80: 1. 11.—5. 12. „Einbandwettbewerb zu vier Titeln von Prof. Dr. Theodor Heuss".

**Pforzheim**
Kunstverein: 3.—24. 11. „Die Lehrer der Kunst- und Werkschule Pforzheim stellen aus".

**Recklinghausen**
Städt. Kunsthalle: 13. 10.—17. 11. „Junger Westen 57".

**Remscheid**
Stadttheater-Ausstellungsräume: Oktober „Solari Fabio Massimo, Longoni Alberto, Rognoni Franco".

**Reutlingen**
Spendhaus: 3.—24. 11. „Helen Dahm, Zürich". 1. bis 22. 12. „Kollektiv-Ausstellung Reutlinger Künstler, Malerei, Grafik, Plastik".

**Stuttgart**
Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Grauer Saal: 26. 10.—20. 11. „10 Jahre Bund der Kunsthandwerker".
Galerie Lutz & Meyer, Neckarstr. 36: 5. 10. bis 1. 11. „Kollektiv-Ausstellung anläßlich des 70. Geburtstages von Max Ackermann".

**Wiesbaden**
Städt. Museum, Friedrich-Ebert-Allee 2: 13. 10. bis 24. 11. „Zeitgenössische Landschaftsmalerei". Veranstalter ist der Nassauische Kunstverein e. V.".

**Wuppertal**
Kunst- und Museumsverein: 27. 10.—17. 11. „Junge deutsche Bildhauer". 24. 11—31. 12. „Jahresschau bergischer Künstler".

**Wuppertal-Elberfeld**
Galerie Parnass: 15. 10.—12. 11. „R. Ubac, Paris, Schieferreliefs". 13. 11.—9. 12. „Ruth Franken, Paris".

NACHTRAG
Das in Heft 3/XI von M. L. Kaschnitz gewürdigte Buch ZEICHNUNGEN ZU FÜNF SHAKESPEARE-DRAMEN von Hegenbarth erschien bei Rütten & Loening, Berlin.

---

*Einer Teilauflage dieser Ausgabe liegen Prospekte der Firma Benno Schwabe & Co. GmbH., Stuttgart, bei. Wir bitten unsere Leser um freundliche Beachtung.*

---

# KUNST UND WERK



*Zur Harmonie dieses Raumes (im Hause des finnischen Architekten Alvar Aalto · Interbau 1957 · Berlin) trugen nebenstehende Firmen bei, die sich schon seit langem mit bestem Erfolg bemühen, ihren erstklassigen Erzeugnissen ein zeitgemäßes Gesicht zu geben*

- *MAX BRAUN*
- *GRALGLASHÜTTE GMBH*
- *KNOLL INTERNATIONAL GMBH*
- *ROSENTHAL-PORZELLAN AG*
- *WÜRTTEMBERGISCHE METALLWARENFABRIK*



PAPIERFABRIK

## SCHOELLER & HOESCH

GMBH

GERNSBACH/BADEN

*Bibeldruck-*

*und Dünndruckpapiere*

*Technische Spezialpapiere*

Seit Jahrzehnten im Dienst von Graphiker und Verleger
für die Gestaltung schönster Druckarbeiten

DAS PAPIER ist eine Befreundin des Schnees, es ist ein Werck der Gelehrten, es ist eine Materi der Bücher, es ist eine Ursach der Correspondenzen und endlich, es ist ein Unterhalt der Cantzleyen. Das Papier ist so wert und würdig, daß es auch die höchsten Monarchen in ihren Händen tragen.

Abraham a Santa Clara

---

INTERNATIONALE
MODERNE
GRAPHIK

Bitte Katalog anfordern

GALERIE WOLFGANG KETTERER

STUTTGART HACKLÄNDERSTRASSE 16

Alleinvertretung: „L'Oeuvre Gravée" Paris-Zürich

---

**GALERIE STADLER**

51, rue de Seine · PARIS 6e · Dan 91-10



**Claire Falkenstein**

Skulpturen

29. Oktober bis 26. November

---

**IRIS CLERT**

3, rue des Beaux Arts - PARIS 6e - Dan. 4476

15. Oktober bis 10. November

Bilder von

**Ruprecht Geiger**

**München**

**van Haardt**

ab 5. November

---

**GALERIE ARNAUD**

34, rue du Four - PARIS 6e - Littré 40-26

7. bis 27. November

**Martin Barré** **peintures**

Ständig *BARRE · H.A. BERTRAND · CARRADE*
*COPPEL · FEITO · FICHET*
*GAUTHIER · KOENIG · LAUBIES*
*PANAFIEU · FLAVIE TANAKA*

Plastiken von *MARTA PAN*

